(envoi de l'auteur)

A TRAVERS L'ART FRANÇAIS

Collection publiée sous la direction de Georges Huisman

La Sculpture romantique

par

LUC-BENOIST

Avec 24 planches hors texte

La Renaissance du Livre

78, Boulevard Saint-Michel, 78 — PARIS

LA SCULPTURE ROMANTIQUE



DU MÊME AUTEUR :

Les Tissus, la Tapisserie, les Tapis (*l'Art français depuis vingt ans*). — F. Rieder et Cie, éditeurs, 1926.

En collaboration avec M. Guillaume Janneau, administrateur du Mobilier National :

L'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. — Publication de la revue *Beaux-Arts*, 1925.

A TRAVERS L'ART FRANÇAIS
Collection publiée sous la direction de Georges Huisman

LA SCULPTURE ROMANTIQUE

par

LUC-BENOIST

Attaché au Musée du Louvre

La Renaissance du Livre
78, Boulevard Saint-Michel, 78 — PARIS

A M. PAUL VITRY

Conservateur de la sculpture du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes, au musée du Louvre.
Professeur à l'École du Louvre.

Il est naturel, mon cher Maître, que je vous prie d'accepter l'hommage de ce livre, puisque c'est à vous qu'il doit d'exister.

Vous avez bien voulu m'encourager à entreprendre un travail qui semble d'abord assez contraire aux opinions traditionnelles.

Mais l'audace ne vous est-elle pas familière? N'occupez-vous pas à l'École du Louvre cette chaire d'histoire de la Sculpture qui fut celle de Courajod et d'André Michel et qui semble ainsi, depuis sa création, frappée d'une sorte de fatalité de bonheur?

Vos élèves ont appris à éclairer l'un par l'autre, le présent et le passé. Aussi bien êtes-vous l'homme qui avez su présider des sociétés d'érudits comme la Société Nationale des Antiquaires de France *ou* la Société de l'Histoire de l'Art français *en même temps que la* Société des Artistes décorateurs. *Vous possédez le secret d'unir avec aisance l'érudition et la vie. Dans la mesure où mon petit travail a pu être touché par cet idéal, c'est à vous qu'il le doit.*

L. B.

La Sculpture Romantique

CHAPITRE PREMIER

Avant le Romantisme.

Le mouvement romantique est, au point de vue historique, arrivé à son terme. Il semblerait donc que le définir fût facile et que cette définition, cette délimitation dût être la première des tâches, le premier devoir de celui qui, ayant la prétention d'enseigner, dogmatise.

Mais, comme il arrive toujours, le Romantisme, fait historique, s'est élargi jusqu'à symboliser une manière d'être, un certain état de l'âme et de l'esprit que l'on a cru partout découvrir, et avec raison. Il est donc contraire à sa nature de lui supposer une unité factice et de le limiter. Nous n'infligerons pas, sans toutes sortes de réserves, une frontière forcément absurde à un mouvement qui est par excellence une réaction contre tout dogmatisme. Chemin faisant, on le verra se définir lui-même. Contentons-nous par un premier coup d'œil de prendre connaissance de sa physionomie et de ses sources d'inspiration.

Qu'il s'agisse de littérature, de peinture ou de sculpture, le Romantisme s'est manifesté par la résurrection de la foi religieuse, par le goût du passé, de l'histoire nationale, par la découverte du pittoresque gothique, le

développement du lyrisme et de la passion, l'avènement d'un réalisme outrancier, quelquefois caricatural, l'élargissement de la sensibilité envers toutes les races et même envers les animaux, enfin par la hantise, la nostalgie de l'Orient.

Cependant, quelque caché et inavoué que soit le parti pris par l'historien, il en est la proie, comme de son esprit même, et il prend forcément position dans un point de vue, ce qui lui est imposé par la nécessité de son récit.

Pour le classement des œuvres sculptées que notre période nous offrait, nous avons choisi un point de vue élevé, un critérium large et tout négatif; nous avons provisoirement accueilli comme romantique toute œuvre qui n'était pas académique, c'est-à-dire qui n'était pas la réminiscence et la copie volontaire d'une forme passée.

Nous étions ainsi fidèles, croyons-nous, à la définition primitive du Romantisme, à l'opinion que Stendhal s'en était faite. Tout talent, toute personnalité était, suivant lui, romantique en soi-même, à sa source, dans son essence ; mais comme cet universel romantisme en puissance doit s'exprimer en public dans un langage connu, seul est artiste, et seul romantique — Stendhal identifiait ces deux termes — celui qui dans l'accouchement de son moi réussit à conserver sa personnalité originale, au lieu d'emprunter, comme un académique, une forme ancienne qui l'emprisonne et empêche son développement normal (1).

(1) En d'autres termes, un grand romantique ne diffère pas d'un grand classique, comme le répétait Delacroix.



Parmi les arts que le Romantisme a touchés, l'un des moins étudiés, à notre point de vue, est certainement la sculpture. Elle a subi en général de la part des historiens de l'art une condamnation méprisante et sans nuances qui nous apparaît, sinon tout à fait injustifiée, du moins sommaire et surtout sans suffisants motifs.

Il serait pourtant curieux de rechercher si le romantisme a exercé sur la sculpture une influence aussi néfaste qu'on le dit ; si cette influence a eu le loisir de donner toute sa mesure ; si elle pouvait, par nature, la donner ; si certains sculpteurs d'hier, et parmi les plus grands, ne doivent pas à sa lointaine et survivante hantise, beaucoup de leur liberté et un peu de leur génie.

Sauter de David d'Angers à Carpeaux en nommant Barye, accompagné comme repoussoirs de quelques académiques, c'est rendre bien difficile la compréhension de l'évolution sculpturale au XIX[e] siècle ; c'est augmenter gratuitement ce que cette évolution présente de chaotique par l'imitation chronique de tous les styles. Le Romantisme donne une clef. Nous ne prétendons pas qu'elle soit la seule. Du moins serait-il juste de l'essayer avant de la rejeter avec dédain.

Nous laisserons à notre conclusion la tâche de dire, dans l'ordre logique du raisonnement, que le Romantisme sculptural, à un point de vue très philosophique, ne fut peut-être pas, même en 1830, quelque chose de tout à fait neuf.

Dès maintenant, en le prenant non comme une ten-

dance universelle, mais en tant que mouvement historique limité par ses dates, il y a lieu d'en montrer l'origine.

La sculpture anti-académique de 1833, libérée, en révolte contre Canova, n'est pas un monstre né sans mère. Plus on ira, plus on se rendra compte qu'en sculpture comme dans les autres domaines de l'art, le Romantisme n'a fait que renouer avec la tradition du XVIIIe siècle : c'est pourquoi, d'ailleurs, il a pu aller loin.

Le Romantisme qui fut une révolution conservatrice remonta dans notre passé. Nous le trouvons coïncider à ses origines avec la crise d'exaltation nationale, qui dès la fin du XVIIIe siècle protesta contre nos défaites politiques. Toute nation déchue, toute génération nouvelle, refait ses classes et se tourne vers son passé. Ainsi fit la France sous la Royauté finissante.

A la fin du XVIIIe siècle, depuis 1774, sous la pression de l'opinion et de l'ambiance philosophique, le comte d'Angiviller, surintendant des Bâtiments du Roi, commandait aux artistes des statues d'hommes illustres de notre histoire.

Ces statues sont d'autant plus intéressantes qu'elles semblent être la préfiguration de ce que seront plus tard les statues iconiques romantiques. Leur destination était d'ailleurs tout à fait comparable. Comme les statues commandées par Louis-Philippe, dont le règne coïncide avec le mouvement romantique, étaient destinées au musée de Versailles, où devaient être réunies et assimilées au nouveau règne « toutes les gloires de la France », les statues commandées par Angiviller devaient orner le muséum royal du Louvre que la Royauté n'eut pas le temps d'organiser et dont la Révolution hérita l'idée.

Le projet avait été très étudié et depuis longtemps. Hubert-Robert, dans une de ses reconstitutions utopiques qu'il aimait, a peint une pochade où l'on voit la grande galerie du Louvre ornée, dans ses niches, de ces statues d'hommes illustres.

Le comte d'Angiviller avait demandé aux artistes une suite d'effigies de personnages populaires, depuis Duguesclin jusqu'à François Ier et Louis XVI.

L'exécution de ces statues, qui s'échelonna sur une vingtaine d'années, rend sensible la curieuse évolution des idées et du style. Peu à peu, la réalité s'en va et le mouvement se calme. Cela est aussi évident chez les militaires, debout, gesticulant, d'une vérité de costume un peu arbitraire, que chez les écrivains, généralement assis, calmes et de vêtement véridique.

La nouveauté antiquisante était à cette époque assez mal accueillie. Clodion — un des fervents du mouvement romain, ce qui est assez curieux — qui avait reçu la commande d'un Montesquieu, l'avait drapé à l'antique. Mais devant l'opposition et les clameurs publiques, il fut forcé de le reprendre et composa son Montesquieu en robe de président à mortier.

Clodion était en avance sur son temps. Mais si Julien assied encore son Lafontaine, enveloppé d'une robe de chambre, dans un fauteuil Louis XIV, il est forcé de céder bientôt au goût du jour. Il drape plus tard son Poussin, et pour légitimer ce costume, il suppose qu'il se lève la nuit ému par l'inspiration. Le Montaigne de Stouff est héroïque et, suprême aboutissement d'une théorie absurde, le général Leclerc de Dupaty est tout nu, ceint seulement d'un sévère baudrier.

On voit tout de suite contre quoi a réagi le Roman-

tisme et quels précédents il peut invoquer ; il a renoué avec le traditionnel réalisme du XVIIIe siècle. Mais comme il ne fut jamais tout à fait victorieux, on peut dire que, au début du XIXe siècle, la belle veine historique du XVIIIe se sépara en deux systèmes, l'un qui ôta même leurs toges aux statues, l'autre qui leur passa des culottes, tel le dragon de Charles-Louis Corbet, et les autres soldats de l'Arc du Carrousel, en lourds manteaux d'équipages et en bottes. C'est du Gros sculpté.

Jean-Jacques Rousseau, qui avait mis à la mode la religion laïque des grands hommes, leur avait surtout demandé des exemples de vertus. La sculpture ne veut plus seulement célébrer un homme mais un acte, c'est-à-dire une anecdote. On voit déjà s'ébaucher ce goût pour le bas-relief dramatique, réel et familier, plus proche de la peinture et du tableau, qui sera celui du Romantisme.

Chardigny avait sculpté en 1802 pour la fontaine de la place des Capucins, à Marseille, une œuvre charmante représentant la *Cueillette des olives*. On y voit, autour d'un olivier, des paysans en costumes apprêtés comme des figurants de pastorale ; une vieille femme et des enfants chargent les olives dans des sacs.

Sous le Directoire, un artiste douaisien, Fidèle Corbet, a composé quelques bas-reliefs à sujets révolutionnaires plus pittoresques encore. L'un d'eux représente la promenade traditionnelle du Gayant, à Douai, géant traîné sur un char de mi-carême, entouré des enfants qui jouent et se bousculent sur le pavé, regardé par des hommes et des femmes en costumes d'Incroyables.

Là encore les descendants de l'admirable XVIIIe siècle étaient dans la tradition de Desjardins qui, au monu-

ment de la place des Victoires avait représenté les guerres de Louis XIV, ou de Bornier qui représentait en 1787 le duc d'Enghien, à la bataille de Senef, relevant le Grand Condé qui vient d'avoir un cheval tué sous lui. Repris en grand, ce groupe flanqué du cheval mort pourrait être signé David d'Angers, et ce serait du bon David.

Le mouvement de résurrection de l'histoire nationale se servit du bas-relief. Boizot célèbre, pour le tombeau de Hoche, les hauts faits du héros dans quelques bas-reliefs, aujourd'hui à Versailles. Chardigny glorifie Henri IV ; Gois, Jeanne d'Arc (1808).

Cette dernière œuvre laisse apparaître un élément nouveau, ancêtre direct du Romantisme historique, le style « troubadour ». Il est né de la synthèse du style du XVIIIe siècle finissant avec un goût peu éclairé pour le moyen âge. Les artistes habillent leurs personnages comme les héros empanachés des tragédies de du Belloy. C'est l'époque des Crillon, des Dunois, des Jeanne d'Arc dont Brachard et Fragonard fournirent Sèvres vers 1820, toute une sculpture en biscuit pour cheminées bourgeoises. Ce style troubadour deviendra d'ailleurs, avec le temps, académique, et en 1842, Duret refera un Dunois.

Le Romantisme s'est peu à peu dégagé du troubadour. Rien n'est plus révélateur à cet égard qu'une visite à Orléans, au musée Jeanne d'Arc, où sont réunies toutes les formes de glorification dont la sainte a été l'objet. La Jeanne d'Arc montant à l'assaut, bas-relief de Gois fils (1808) est encore « troubadour ». La Jeanne sur le bûcher, de Feuchère, celle de Gechter (1838) le sont déjà moins. Celle de la princesse d'Orléans, la pieuse

novice en armure (1840) exprime bien un style sentimental nouveau (1).

***

On comprend comment, dans cette excursion historique au rebours des siècles, on rencontra un art, non point ignoré sans doute, mais méconnu, le gothique.

Si, au XVIIIe siècle même, l'esthétique du moyen âge, de la cathédrale, est toujours celle de la foule, il y a longtemps qu'elle n'est plus celle des artistes. En redevenant traditionnelle, l'élite retrouve le gothique, qu'elle travestit de sentiment.

Déjà, en 1741, Soufflot, futur auteur du Panthéon, avait lu à l'académie des Beaux-Arts de Lyon un mémoire sur l'architecture gothique où il louait les architectes du moyen âge pour leur science, leur hardiesse et leur ingéniosité. En 1760, l'Académie d'architecture étudie les travaux exécutés alors à l'église Sainte-Croix d'Orléans et à la cathédrale de Strasbourg.

Ce goût du moyen âge, d'où venait-il ? Il avait débuté en Angleterre, en Allemagne, par réaction contre le

(1) Cette statue, qui fut et est restée célèbre, ne possède peut-être pas des artistes toute l'estime qu'elle mériterait. Il la faut juger d'ailleurs d'après le bronze d'Orléans et non d'après le marbre de Versailles. Rodin, qui avait, au point de vue technique, étudié le style de Barye, affirmait à ses familiers reconnaître dans cette Jeanne d'Arc la manière du maître. En tous cas, il l'admirait beaucoup. La *collaboration* de Barye serait infiniment croyable. Il fréquentait le duc d'Orléans, frère de la princesse Marie ; il travaillait à ce moment au Surtout des Chasses, et a dû donner à la princesse plus que des conseils. Il est d'ailleurs facile de comparer à cette Jeanne d'Arc, une autre petite statue, équestre celle-là, œuvre indubitable de la Princesse, et qui se trouve dans la salle des Fêtes de l'Hôtel de Ville d'Orléans. Son style est bien différent.



GÉRICAULT. – NYMPHE ET SATYRE.
(Plâtre appartenant à M. E. Hannaux.)

classicisme franco-italien. En France même, les érudits avaient déjà préparé la voie aux vulgarisateurs mondains. Felibien, Montfaucon, Seroux d'Agincourt avaient agrandi progressivement le domaine de nos connaissances précises sur les monuments du passé. Des antiquaires amateurs avaient devancé nos snobs, tel Horace Walpole qui s'était fait construire en 1763 son domaine de Strawberry-Hall dans le goût moyen âge.

L'événement décisif fut en France la vogue de Walter Scott. Je devrais dire la folie, car cette influence fut prodigieuse, incroyable. A la mort du romancier (1832) deux millions de volumes de ses œuvres circulaient en France.

A l'imitation des jardins à l'anglaise, on construit des chapelles gothiques, des tombeaux surtout, tombeaux des amants, urnes funéraires ; île du tombeau à Bagatelle, bois du tombeau, à Monceau. Il faut noter le mouvement contemporain des ruines de parcs, des ruinistes italiens au temps où l'abbé Leblanc appelait *romantiques* les tableaux de Salvator Rosa.

En même temps on peuplait les jardins de monuments de la « chevalerie » ornée « d'épitaphes naïves ». Le gothique de l'époque romantique ressemble d'autant plus à ce premier mouvement qu'il ne fut pas beaucoup plus éclairé. Il commit bien des erreurs, par exemple dans les reconstitutions d'Alexandre Lenoir.

Le Romantisme s'exprima donc tout d'abord par la sculpture d'histoire et par la sculpture néo-gothique.

Rude, par un petit côté de son génie traditionnel, n'a pu vivre impunément au milieu du mouvement de 1830. David d'Angers, à ne consulter que sa réputation — justement réduite — serait le romantique pur.

D'autres, tels que Marochetti et Triqueti, deux Italiens naturalisés, talents médiocres donc représentatifs, synthétisent le troubadour finissant, la veine historique et néo-gothique. Félicie de Fauveau, artiste amateur et étonnante aventurière, est la figure-type du néo-gothique. Mais bien que la sculpture d'histoire ait sa manière d'être romantique, bien que le néo-gothique soit une création véritable du romantisme, la sculpture proprement romantique est lyrique, soit de sujet, soit de style.

Elle aussi peut se réclamer de quelques précédents. La sculpture lyrique de Préault se devine, quant à ses tendances, dans la fin de l'italianisme tourmenté. Bernin avait déjà voué sa sainte Thérèse « aux délices du sentiment ». Pigalle, qui pas plus que Falconet n'a été à Rome, s'adonne, dans son tombeau du maréchal de Saxe, à une sorte de « lyrisme emporté » (1). Les dieux de Falconet sont Puget et le Bernin. Dans ses *Réflexions sur la sculpture*, anticipant les théories de Stendhal théoricien du romantisme, Falconet soutient qu'il n'y a qu'un talent et « ce talent si essentiel et si rare est le sentiment ». C'est ce que devaient penser plus tard Jehan du Seigneur, Maindron, Moine et Préault.

Caffieri fait pleurer sur une tombe le saule de Musset et Chaudet, avant David d'Angers, s'attendrit sur Paul et Virginie (1795). Géricault, le premier sculpteur du siècle nouveau, déjà rodinesque, est hanté par Michel-Ange.

D'autre part la statuette que le Romantisme s'imaginera

(1) Expression de M. Paul Vitry.

inventer est au XVIIIe siècle une technique courante qui sert à tous les sujets.

De même dans le portrait réaliste et caractéristique qui fut le souci des romantiques. Il existe entre les grands maîtres du XVIIIe siècle, et nos révolutionnaires tout un courant souterrain d'art réaliste qui maintient la tradition. Houdon lui-même se survit quelque temps. Malgré l'implacable géométrie régnante, Dumont dans le buste de sa mère, Roland, Moitte, Chaudet, réalisent des morceaux vivants et touchants, Plus tard Boizot oscille entre l'académisme et la tradition. Le sourd-muet Deseine oublie quelquefois ses théories davidiennes, sculpte Danton et sa femme avec un souci si réaliste que, pour cette dernière, il fait exhumer le cadavre afin de mouler la figure (1).

Il faut surtout ici nommer un admirable artiste, Charles-Louis Corbet et le buste qu'il a signé de Bonaparte, Premier Consul de la République (1799), drapé dans son ample manteau, d'une conception puissante et d'une saisissante énergie ; avec le célèbre Bonaparte à Arcole de Gros, c'est une des images à la fois fidèles et conformes à l'imagination poétique de « l'homme prédestiné » (2).

Ce sont là les véritables antécédents des figures réalistes d'un Maindron, d'un David d'Angers.

Même la sculpture des animaliers et d'un Barye, où il faut voir une influence de l'inspiration orientaliste, n'était pas une nouveauté.

(1) Je ne parle pas ici de Prud'hon. M. Jean Guiffrey estime *(L'œuvre de Pierre-Paul Prud'hon, 1924)*, que le buste inachevé de la baronne de Joursanvault, signé de Prud'hon qui est au musée de Beaune, n'est qu'une copie, d'après un buste achevé, faite par l'artiste pour s'exercer à la sculpture.

(2) M. Paul Vitry.

Sans remonter à l'art antique, ni aux bêtes innombrables que les sculpteurs médiévaux ont multipliées à toutes les parties sculptées de nos cathédrales, ni aux merveilleux animaux qui dorment couchés aux pieds des gisants, le XVIIe et le XVIIIe siècles mêmes offraient en ce genre des exemples d'une recherche de la vie. Les cerfs, les sangliers, les chiens de Jean de Bologne, les plombs du Labyrinthe de Versailles, le mouton du monument de Louis XV à Reims, l'aigle et le lion du monument du maréchal de Saxe de Pigalle, ne sont rien moins qu'académiques.

L'art de la fin du XVIIIe siècle avait continué avec son renouveau de la sensibilité, son amour de la nature, sa curiosité scientifique à s'intéresser à nos frères inférieurs.

Le musée du Louvre ne conserve-t-il pas de Julien, une nymphe accompagnée d'une chèvre étonnante de virtuosité; et aussi un petit projet de tombeau de Caffieri où l'Amitié vient pleurer sur une dalle funèbre, ombragée d'un saule, avant Musset, et veillée par un petit caniche fidèle? Suc, en 1839, fera moins bien avec son projet de tombe représentant « un chien qui a perdu son maître ».

Comment, aussi, oublier quand on l'a vu une fois, le molosse féroce qui tire sur sa chaine, maintenu par un esclave dans le bas-relief d'Alexandre et Diogène de Puget? Les lions terribles qui dévorent le Milon de Puget et de Falconet sont tout de même un peu plus redoutables que le disait Gautier, quand, avant Barye, il ne voyait que des lions décoratifs « paternes, à perruque Louis XIV et la patte sur une boule ».

Au début du siècle, des animaux plus exceptionnels avaient été traités. Le cabinet des dessins du Louvre conserve un curieux dessin d'Hervier représentant la

place de la Bastille avant l'érection de la colonne de Juillet et du lion de Barye. On y voit un éléphant colossal à moitié ruiné et qui a une histoire.

L'Empereur sur la fin de son règne avait demandé à Bridan un monument en l'honneur de la Révolution et l'artiste avait soumis en 1813 un projet de fontaine dominé par un immense pachyderme. La maquette en vraie grandeur fut dressée en 1817 sur la place. Victor Hugo en a donné dans *Les Misérables* une savoureuse description :

« C'était un éléphant de quarante pieds de haut, construit en charpente et en maçonnerie, portant sur son dos sa tour qui ressemblait à une maison, jadis peint en vert..., maintenant peint en noir par le ciel, la pluie et le temps. Dans cet angle étroit et découvert de la place, le large front du colosse, sa trompe, sa tour, sa croupe énorme, ses quatre pieds pareils à des colonnes faisaient, dans la nuit, sur le ciel étoilé, une silhouette surprenante et terrible. On ne savait ce que cela voulait dire. C'était une sorte de symbole de la force populaire... »

Malgré cette vision romantique, l'audace novatrice de l'éléphant de Bridan n'était pas grande. Cependant quand la réalisation définitive du projet vint en discussion à l'Académie, celle-ci protesta. Malgré tous les précédents classiques, malgré les médailles romaines, ou celles des Malatesta que copiait Ingres, malgré la fontaine de Bernin, l'Institut déclarait « l'éléphant peu agréable aux yeux et peu favorable au développement de l'art ». Alavoine et Barye étaient chargés en 1831 d'ériger la colonne que nous voyons aujourd'hui sur la place.

Le réalisme, scientifique par un côté, de Barye se rattache aussi aux travaux de certains artistes du Muséum,

une Julie Charpentier, un Nicolas Brunot. N'oublions pas surtout parmi ces précurseurs un admirable artiste, Grégoire Giraud, qui exposait en 1817 un chien braque qui supporte la comparaison avec ce que l'art animalier de tous les temps offre de plus parfait.

Ce résumé, trop rapide mais nécessaire, montre que le Romantisme se rattache par un lien logique, profond, essentiel, à notre traditionnel réalisme.

En vérité, il existait à la fin du XVIIIe siècle deux tendances encore toutes mêlées chez les mêmes talents, un effort vers le naturel, le pittoresque, l'émouvant et, par contre, une tendance scolaire vers un faux antique. C'est cette seconde tendance qui a profité d'un triomphe immédiat et précaire. Mais l'autre, la veine souterraine qui exprimait le génie même de la race s'épanouit tout d'un coup dans le Romantisme.

C'était l'opinion de Courajod. C'est l'idée mère de notre travail, son thème essentiel, que nous avons déjà exprimé et qui partout se fera sentir.

*

Notre tableau serait incomplet et l'action romantique inexplicable en tant que révolutionnaire, si nous oubliions de consacrer en contre-partie, une brève mention à l'académisme de 1800 à 1820.

C'est peut-être la période la plus morne de toute notre histoire plastique. C'est le règne puissant et aigri de Quatremère de Quincy, des tableaux de David reconstruits en marbre.

Lemot, Foucou, Bridan fils, Marin, Petitot, Milhomme, Dupaty, Gois père, Dejoux, Lecomte sont les grandes

réputations du temps (1). C'est aujourd'hui l'oubli.

Le Romantisme a été une crise d'indignation, une réaction bienfaisante, une fièvre de salut contre les atroces poncifs d'une fausse antiquité.

Si le romantisme sculptural correspond au mouvement identique entamé par la peinture, s'il lui est parallèle, il n'en est pas strictement contemporain. Le « Radeau de la Méduse » fut exposé au Salon de 1819. Les grands Salons révolutionnaires sont pour la peinture ceux de 1822 et 1824. Elle se forme et s'exprime entre 1815 et 1830. En 1830 commence une nouvelle phase réaliste, car le Romantisme conduit au réalisme comme un fleuve à la mer.

La sculpture nouvelle, au contraire, ne se montre qu'à partir de 1831. Ce décalage de dix années au moins par rapport à la peinture, tient surtout à l'emprise plus directe que le dogme académique avait sur la sculpture, et aussi par la matière elle-même mise en œuvre, par cette même difficulté technique qui rend l'existence du sculpteur indépendant plus difficile que celle du peintre isolé, et quasi impossible.

On verra, au cours de ces pages, combien grand fut le rôle exemplaire de la peinture. On serait tenté d'attribuer à la littérature une action originale plus puissante qu'elle n'en a exercé sur les esprits et surtout sur les esprits des sculpteurs, peu lecteurs et érudits dans leur majorité.

Il vaut mieux voir, — et les meilleures historiens de la littérature sont de cet avis (2) — dans la peinture, l'entraîneuse et l'initiatrice de la littérature pittoresque d'une part et de la sculpture d'autre part.

(1) Voir sur tous ces artistes et sur l'art Empire, le livre de M. François Benoît, *l'Art français sous la Révolution et l'Empire*.

(2) Cf. Gustave Lanson. *Histoire de la Littérature française*.

Si notre sculpture romantique par excellence, la sculpture lyrique paraît s'inspirer de sujets littéraires, c'est à travers la peinture qu'elle le fait. Le lyrisme sculptural celui d'un Géricault, d'un Préault, d'un Moine, est caractérisé par la traduction en ronde bosse ou en bas-relief surtout, du colossal, du mouvement, de la passion où se complaisaient en peinture Géricault lui-même, et Delacroix. Notre sculpture, c'est le résultat d'un envahissement du point de vue pictural dans la plastique, comme le même envahissement du pittoresque et de son effet lyrique sur l'esprit a produit le Romantisme littéraire.

Soucieux de se trouver des ancêtres, nos romantiques remontent aux sculpteurs gothiques et aux artistes de notre Renaissance commençante. Ils font du pastiche, mais aussi quelque chose d'original, un art troubadour et néo-gothique, où l'on doit voir le premier état du renouveau de notre art décoratif, le début de l'alliance de la sculpture avec l'architecture.

Le romantique qui recherche l'individuel et le caractéristique affiche ces mêmes préoccupations quand il traite la sculpture d'histoire ou le portrait. Il ne craint pas l'horrible et aborde pour la première fois dans les temps modernes la caricature sculptée avec Daumier ou Graillon.

Enfin l'école animalière me paraît tout entière d'inspiration purement romantique. Les classiques avaient surtout traité l'homme. Les romantiques élisent les genres où l'homme est absent, paysage en peinture, animal en sculpture. Barye est le plus grand de nos sculpteurs romantiques.

Très vite, ces sculpteurs audacieux de 1831 et de 1833 eurent contre eux le Jury qui, avec l'Académie et l'École,

ne formait qu'une seule personne en trois corps. A peine pouvaient-ils maintenir la persistance de l'opposition devant l'ostracisme intolérant dont ils sont les victimes. Un à un ils abandonnent, las de travailler pour eux seuls, hors d'état de faire passer dans le bronze et le marbre leurs précaires créations de plâtre.

Après 1848, si l'art est libre, le sculpteur indépendant n'a pas survécu. Mais si l'action directe du Romantisme fut brève, son action insidieuse fut profonde. D'abord tolérée, puis vite combattue, étouffée, son expansion fut sournoise, persistante, continue, avec même la complicité de l'ennemi. Grâce à des compromis, elle commandera toute la sculpture de la fin du siècle, à travers Carpeaux et Dalou jusqu'à Rodin.

Le Romantisme, même en sculpture, n'est pas un chapitre accessoire, amusant et à côté dans l'évolution du style. Il fut comme en peinture et pas moins, le ferment nécessaire. Se placer au point de vue romantique, c'est une manière nouvelle de comprendre la sculpture au XIXe siècle, c'est l'éclairer d'une lumière que nous croyons révélatrice.

CHAPITRE II

Le milieu social.

L'économique domine, en grande partie, l'artistique, surtout lorsqu'il s'agit d'un art aussi naturel, aussi primitif en sa donnée que la sculpture. Il convient donc de noter ici les conditions favorables ou les obstacles que les artistes novateurs rencontrèrent au milieu de la société où ils vécurent.

L'artiste sans fortune et qui doit vivre de son travail dépend de deux grandes autorités : l'Administration et le public.

L'Administration c'était alors le Roi, le ministre de l'Intérieur et l'Institut. Quant au public, c'était les marchands, la foule des Salons et les critiques.

Il est facile de comprendre que nos artistes novateurs, révolutionnaires, n'étaient pas encouragés par l'Administration. Or c'était l'Administration seule qui pouvait favoriser la sculpture monumentale. Les romantiques furent ainsi réduits à se cantonner dans la petite sculpture, ou à subir pour leurs commandes officielles les retouches imposées par l'Administration, c'est-à-dire par l'Institut. Une commande de l'État n'était pour eux qu'une question alimentaire ; il ne faut pas les juger, comme l'on fait toujours, sur leurs œuvres qui

peuplent Versailles ou les églises parisiennes et qui leur étaient payées de 500 à 1000 francs. Ils ont commis ces horreurs pour vivre, sous la férule académique.

Louis-Philippe, aidé de son ministre Montalive (1), encourageait bien les artistes. Il parcourait les Salons le crayon en main; mais il était peu connaisseur et avait l'effarouchement facile. « Tout est grêle et mesquin dans cette époque étroite », comme disait Théophile Gautier.

Quant au public, l'artiste ne pouvait le toucher que par les Salons ; et le Jury des Salons était dominé par l'Institut.

La sculpture souffrit bien plus que la peinture de la révolution de 1830 et de ses conséquences sur la transformation du Jury d'admission.

C'est, il est vrai, le sort commun réservé à tous les novateurs, à toutes les audaces d'une génération nouvelle, cette opposition des situations acquises, des goûts héréditaires, des anciennes habitudes. Mais, tout de même, les jurys de Louis-Philippe ont exagéré. Si le freinage des excès est nécessaire, l'étouffement est désastreux. Il ne faut pas tuer les gens sous prétexte de les rendre sages.

Si la peinture a moins souffert des ostracismes des pontifes, c'est qu'à son égard l'académisme était déjà plus loin et qu'il avait fait son temps. C'est qu'il était directement contraire à l'esprit de la peinture. Le public lui-même espérait autre chose. Déjà les Salons avaient ouvert leurs portes. Les droits de l'opposition étaient acquis : elle faisait partie du nouvel équilibre ; on ne pouvait plus la supprimer.

(1) Montalivet. — *Louis-Philippe, lisle civile.* 1851.

Il n'en était pas de même des sculpteurs. Ils étaient peu nombreux. Le public ne s'intéressait pas beaucoup à leurs œuvres, ni même à leur art. Leur principal client était l'État. Ils venaient tard pour défendre une cause ardue. Le Jury nouveau, qui en fait était l'Institut, juge et parti, avait le beau rôle et facile. Il essaya de les exécuter dans l'ombre.

Ils ne se laissèrent pas faire sans protester. Chose curieuse, on peut soutenir d'une façon aussi légitime que l'action romantique a abouti à un échec et à un succès. Nous le verrons plus loin. Ici notons l'échec. En apparence, après 1836, aucun indépendant ne peut plus exposer. Il semble qu'en 1848, lorsque le Jury est enfin supprimé, un silence et un jeûne de douze ans ne puissent plus être ni réparé, ni compensé. La jeune sève paraît morte.

En réalité, nous verrons que d'une façon insensible, l'académisme s'était malgré lui imprégné des nouvelles tendances, ou que plutôt un art nouveau naissait, éclectique et plus vivant, qui essayait une difficile synthèse de deux veines ennemies, qui toutes deux pouvaient se réclamer d'une tradition. Le premier homme qui réalisa cette alliance, fut Carpeaux.

Mais revenons en 1831. Avant cette date, le Jury d'admission était composé non seulement de la quatrième classe (Beaux-Arts) de l'Institut, mais de membres étrangers à la Compagnie et nommés par le ministre. Les réclamations des artistes aboutirent à une réforme et à une épuration pour eux désastreuse. L'esprit de l'ancien Jury, forcément éclectique et relativement large, se restreignit en même temps que le nombre de ses membres. Seule, la quatrième classe de l'Institut

composa le jury de Louis-Philippe où régnèrent ainsi sans contrepoids ses préjugés de caste.

En 1833 même, on le restreignit encore ; les musiciens cessèrent d'en faire partie. Quatremère de Quincy opéra seul. Ce fut la dictature.

Les hommes de 1831 c'étaient Pradier, les deux Ramey, Nanteuil, David d'Angers, Petitot, Bosio, Cortot. Ce sont eux que Préault appelait les reptiles de l'Institut. Laviron clamait contre la Douane, bafouait avec dégoût les tenanciers des Quatre-Nations, et soutenait même que l'institution du Jury était illégale. Théophile Thoré écrivait : « Ils n'ont jamais sculpté ni dieux, ni bêtes, ni hommes, ni femmes avec les apparences de la vie. Nous les défions à eux tous de modeler une statue de l'Impuissance qui est leur déesse, pour l'exposer dans la salle secrète de leur proscription. » Seuls Balzac et Baudelaire défendaient le Jury ; le premier dans *Pierre Grassou*, peut-être par originalité, peut-être par amour de l'organisation, de cette Hiérarchie, de cet Ordre bourgeois dont la Comédie Humaine est la glorification prodigieuse ; l'autre par esprit aristocratique.

Tous les critiques libéraux réclamaient sa disparition ou sa réforme, son extension, sa spécialisation. Mais lorsque, en 1848, Ledru-Rollin, ministre de l'Intérieur, apporta la liberté, il était trop tard. Les sculpteurs indépendants n'avaient pu vivre dix-huit ans hors du monde, sans appui et sans pain. Le duc d'Orléans avait bien protégé quelques sculpteurs refusés, Barye, Michel-Pascal, Feuchère ; de leur côté Nieuwerkerke, Marochetti, Triqueti, avaient obtenu des commandes officielles et des ateliers à l'Ile des Cygnes. Mais le duc

mourut jeune dans l'inexplicable accident de Neuilly.

En dehors de l'État, les amateurs encourageaient peu ces essais de sculpture. Curieuse pour nous, combien devait-elle l'être pour un bourgeois de 1830! Comment d'ailleurs la comprendre ou la goûter? Il fallait d'abord la voir. Les salles où elle était exposée, ces salles basses du rez-de-chaussée du Louvre, en partie disparues aujourd'hui, étaient peu propices à des exhibitions temporaires. Laviron décrivait les statues « entassées les unes sur les autres dans un espace de quelques pieds carrés et si serrées que quatre personnes ne peuvent rester en même temps à les examiner. »

Bien heureux encore les romantiques s'ils avaient pu présenter leurs œuvres dans ces conditions peu propices! Mais il n'y eut pas pour la sculpture de vrais Salons romantiques, sauf peut-être celui de 1833. Si en 1831, du Seigneur expose son *Roland*, si en 1833, Préault présente son *Gilbert*, ses *Deux pauvres femmes*, sa *Misère*, ce fut une tolérance vite réprimée de la part d'un Jury conscient enfin de sa doctrine. En 1834, commencent les proscriptions avec Moine, Fratin, Étex, Préault. En 1835, personne ne passe, ni Maindron, ni Préault, ni Moine. En 1836, ils sont tous exclus, et en 1837, on y joint Barye. En 1846 encore, le Jury refuse *en bloc*, les seize élèves de Rude!

Aussi en 1847, Thoré écrivait-il : « Je ne crois pas que la statuaire ait jamais été moins estimée qu'en ce temps-ci. Les sculpteurs souffrent bien plus encore que les peintres de l'autocratie du Jury. Un groupe de plâtre, une statue de marbre, où l'exposer? à qui la vendre? Il n'y a pas à Paris six existences de sculpteurs indépendants de la publicité des Salons et de la protection

de l'État : David qui a la France et le monde pour Salon; Pradier dont le talent gracieux a plus de commandes qu'il n'en peut faire; Marochetti et Nieuwerkerke parce qu'ils sont riches... Non seulement le jury arrête l'essor poétique, mais il ruine les pauvres artistes français. Il a sur la conscience bien des désespoirs, bien des misères, bien des morts prématurées et des suicides! Nous en avons connu que le Jury a tués. » Et Ménard répétait comme en écho : « La sculpture se soutient à peine. Mais enfin il faut des statuettes sur les pendules et c'est la seule ressource des artistes français. »

*
* *

La statuette fut, en effet, une des techniques romantiques par excellence. Or la technique comme la matière a sur l'œuvre une importance capitale.

Les artistes romantiques qui vivaient plus de spontanéité et d'inspiration que de métier, qui étaient souvent plus amateurs qu'artistes au sens d'artisans, ne connaissaient pas en général le travail du marbre. Un Maindron si habile, un Moine et un David sont parmi eux, à ce point de vue, des exceptions. Combien d'autres se contentaient d'esquisses et d'ébauches qu'interprétaient des praticiens!

Cette impuissance et aussi le désir de rendre les mouvements les plus osés en porte-à-faux, les forcèrent à abandonner le marbre. Après l'engouement classique de la période impériale pour une matière antique qui exige un calme, une impassibilité que l'on a, à bon droit, qualifiée de marmoréenne, le romantisme remit le bronze à la mode, matière ductile et aussi les divers

alliages bon marché, que l'industrie naissante et les techniques nouvelles mettaient à la disposition des jeunes artistes.

Les fondeurs de l'époque, Crozatier. Carbonneaux. Dammerat, Richard, Eck et Durand fondent au sable avec une science très sûre. Cependant le bronze était encore trop coûteux. Le démocratisme croissant exigeait des matériaux plus accessibles. C'est alors le début de la fonte de fer avec Barberat et Ducel. Sur les cheminées bourgeoises commencent à apparaître des pendules et des statuettes en zinc doré.

Pour adapter à la mesure des modestes appartements les créations des artistes, des industriels inventent des machines à sculpter et à réduire. On voit naître des procédés mécaniques de réduction sans l'aide de moulages comme celui que Colas exposa au Pavillon de l'Industrie en 1847 et qu'acheta Barbedienne.

C'est aussi le début de la galvanoplastie, procédé de moulage et de métallisation qui repose sur le principe de l'électrolyse. La multiplication des modèles se fait ainsi facilement. Avant cette découverte, application de la pile voltaïque de Spencer, on ne possédait en dehors de la fonte qu'un moyen de recouvrir ou de prendre une empreinte de métal d'un objet, c'était l'amalgame au mercure. La galvanoplastie, inventée en 1837 par Jacobi, industrialise la statuette.

En dehors de ces procédés rapides, le vieux et beau métier de la cire perdue était remis en honneur. Honoré Gonon et ses fils en même temps que Barye, n'hésitaient pas à reprendre ce procédé de fonte, difficile et coûteux — mais aux résultats supérieurs — qui épouse toutes les intentions du modèle. La statuette, triomphe du



Cl. Archives photographiques.

JEAN DU SEIGNEUR. — ROLAND FURIEUX.

(Musée du Louvre.)

Panthéon bourgeois, comme disait Jules Janin, jouit donc d'une vogue spéciale. Elle était la forme rêvée des artistes romantiques amoureux du mouvement et de l'ébauche, qui se supportent dans une petite statue et non dans une grande. C'est ce qui explique aussi, auprès d'eux, la faveur de la terre-cuite.

Mais malgré tout, ces statuettes et ces bustes, les bourgeois les commandaient aux artistes officiels plutôt qu'aux indépendants et ceux-ci restaient pauvres.

Ce n'est cependant pas faute d'avoir été soutenu par les critiques et les journaux. La plus ardente des revues à les défendre, fut l'*Artiste*, fondé en 1832 par Ricourt et où écrivaient Jules Janin, Thoré, Schoelcher, Feuillet de Conches. Les indépendants pouvaient compter aussi sur Théophile Gautier alors débutant, sur Gustave Planche, sur Hauréau, sur de plus violents encore tels Laurent-Jean, ou Laviron et Galbaccio.

Ces deux derniers surtout mériteraient une étude. Bruno Galbaccio était un peintre stéphanois, d'origine piémontaise qui, à force de soutenir le néant de toutes choses, aboutit au suicide, qui est la logique conséquence d'un tel état d'esprit, un suicide philosophique à la Dostoïeswski.

Laviron, architecte, était une des plus fortes têtes de sa génération. Bisontin, ami de Gigoux, il publia en 1832 avec Galbaccio un journal, où Delacroix écrivit, *La Liberté, Journal des Arts*. Il y défendait le renouveau de l'art industriel, dans des articles que Viollet-le-Duc put connaître. Avec cela socialiste, proudhonien, il prit part, en 1848, à l'affaire du 15 mai et bientôt s'engageait dans l'armée de Garibaldi comme artilleur. Il fut tué au siège de Rome en 1849.

Des écrivains plus célèbres encore firent la critique des salons dans un esprit favorable aux sentiments nouveaux : Mérimée (1834) et Baudelaire (1845-1846-1855-1859).

Cependant la pauvreté des artistes était la règle. C'est à cette situation qu'il faut rapporter la fondation, en 1844, par le baron Taylor, de la fameuse Association des peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, dessinateurs, qui existe encore aujourd'hui. Mais ce n'était là qu'un palliatif. Quels fruits pouvaient porter ces efforts obscurs ou illustres, sans l'appui du gouvernement, sans l'argent, sans les acheteurs ?

Il faut peu connaître les secrets des encouragements d'État pour croire que la République de 1848 recueillit, aima, aida les proscrits du régime royal. Elle n'acquit rien de Barye, ni de Préault, mais, préludant déjà à l'alliance de la démocratie et des coulisses, pour remercier les hommes qui avaient tant fait pour elle, pour glorifier son triomphe, elle acheta à un inconnu de vingt-quatre ans, Carrier de Belleuse, une statue de « Mlle Rachel chantant la *Marseillaise* ».

CHAPITRE III

Le lyrisme sculptural.

« De tous les arts, celui qui se prête le moins à l'expression de l'idée romantique, c'est assurément la sculpture. Elle semble avoir reçu de l'Antiquité sa forme définitive... Que peut la statuaire sans les dieux et les héros de la mythologie, qui lui fournissent *avec des prétextes plausibles le nu et la draperie dont elle a besoin* et que le romantisme proscrit ou du moins proscrivait en ce temps des premières ferveurs ? Tout sculpteur est forcément classique. Il est toujours, du fond du cœur, de la religion des Olympiens. »

Ce désaveu de la sculpture nouvelle, nous ne l'aurions pas cité s'il ne tirait pas importance de la personnalité de son signataire, qui n'est autre que Théophile Gautier (1).

Est-il possible que ce fut bien là l'opinion du Boileau du Romantisme, ainsi que l'a qualifié si joliment M. Henri Bremond ? Pour ôter à cette page tout son venin, il suffit de savoir que Gautier l'écrivait dans sa vieillesse, en 1872, alors que depuis longtemps le mouvement révolutionnaire avait pris fin, et que les insurgés de

(1) C'était aussi l'opinion de Mme de Staël. Pour elle, la peinture était l'art chrétien, la sculpture l'art du paganisme.

l'époque héroïque s'étaient en partie ralliés à un art officiel, imprégné peu à peu de leurs tendances.

Bien plus, le texte même de Gautier contient dans une petite phrase innocente, soulignée par nous, l'antidote du poison et le désaveu du désaveu. *Simple prétexte* ! s'écrie-t-il en parlant de la pseudo-mythologie moderne, qu'il semble approuver comme inévitable. Pour le Gautier fatigué de bien des ardeurs, qu'il appelle ses illusions, la statuaire n'aurait donc d'autre but que de glorifier les belles formes de l'animal humain, ne pourrait rien être de plus qu'une représentation anatomique agréable, qu'un beau corps nu ou drapé et la mythologie officieuse lui fournirait un *prétexte plausible* à cette exhibition.

Mais cette définition si juste de l'art académique éclaire les idées de Gautier bien plus que la sculpture romantique. On reconnait là le romancier de *Mademoiselle de Maupin*, le vieux rapin qui n'a jamais vu dans le romantisme qu'un pittoresque de façade et de costume, dont il a travesti un instant sa ronronnante rhétorique.

Si pour lui, la mythologie ne fournissait qu'un prétexte, il oublie que chez les Grecs, ses modèles, la représentation des dieux était réglée par une tradition religieuse.

Ce n'est pas au gilet rouge déteint de 1872, qu'il faut demander l'expression des sentiments de 1830. L'homme à interroger, c'est Stendhal, qui formula dès 1817 le credo de la nouvelle esthétique dans un livre fascinant — presque trop riche d'idées et qui correspond d'ailleurs bien peu à son titre l' « Histoire de la Peinture en Italie (1) ».

(1) On trouve trace des idées de Stendhal sur la sculpture, ailleurs encore, dans ses *Mélanges d'art* bien entendu, et jusque dans sa *Vie de Rossini*.



MAINDRON. — VELLÉDA.

2

Stendhal sentait bien que la différence capitale entre le classicisme et ce qu'il appelait avant la lettre le « romanticisme » était cachée non seulement dans une question de forme, mais aussi d'inspiration. Il n'avait plus foi, pour le rajeunissement de la sève créatrice, que dans « les passions qui font la possibilité comme le sujet des beaux-arts. » Il méprise chez l'amateur de son temps un goût de dilettante épuisé : « On ne supporte plus les passions que dans les imitations des arts. On voudrait avoir les fruits sans l'arbre. » Au lieu de se résigner, comme le fera plus tard Gautier vieilli, il appelle, il pressent « une soif ardente d'émotions fortes » ; il espère que cette « soif de l'énergie nous ramènera aux chefs-d'œuvre de Michel-Ange ». Et il consacre au grand solitaire la moitié de son livre.

« Si un Michel-Ange nous était donné, s'écriait-il, où ne parviendrait-il point ? Peut-être créerait-il une sculpture moderne, peut-être forcerait-il cet art à exprimer les passions », et il ajoutait, se débattant dans la nuit de l'académisme, avec une incertitude touchante sur la vérité de sa propre intuition, « si toutefois les passions lui conviennent ».

Un homme se chargeait alors de répondre au doute de Stendhal. Il avait en lui l'étoffe de plusieurs artistes. Son œuvre de sculpteur était et reste encore ignorée : c'est Géricault.

Quand on pourra écrire l'histoire que nous esquissons, didactiquement et non par rapides incursions dans des domaines à notre point de vue inexplorés, Géricault apparaîtra comme le premier nom de la sculpture nouvelle. A sa mort, il était en effet en train de devenir un grand sculpteur d'une audace telle qu'il

faudra attendre jusqu'a Rodin pour retrouver son égal.

Répondant sans le savoir aux désirs contradictoires de Stendhal, il fit parler les passions du corps humain à l'aide du nu, considéré comme un témoignage visible et révélateur de ces mêmes passions, et non pas, ainsi que le supposait plaisamment Gautier, comme support mythologique.

Il est romantique en ce sens que le moyen n'est pas son principal souci, la grande affaire n'est pas de lécher sa technique, mais de forcer son tempérament à s'exprimer. Absolument dédaigneux des règles de la bosse qu'il n'a pas apprises, lui aussi, comme le poète, et d'instinct

Laboure le génie avec cette charrue
Qu'on nomme passion.

Depuis la Renaissance nous rencontrons en lui, dans le domaine de la sculpture, notre premier lyrique.

Malheureusement la plus grande obscurité règne sur ce chapitre de ses travaux. Contentons-nous de notre brève moisson.

On sait que Géricault fit un bas-relief représentant un cheval arrêté par un homme. Il exécuta ce morceau dans une pierre de son atelier de la rue des Martyrs. « Il s'était mis au travail d'inspiration, creusant le moellon à la grâce de Dieu, avec un ciseau de menuisier. M. Jamar voyant son embarras monta la rue des Martyrs et rencontra près de la barrière des tailleurs de pierre qui lui vendirent quelques outils. C'est avec ces ustensiles grossiers que Géricault termina son ouvrage ».

Charles Blanc dans sa notice de l'*Histoire des Peintres*,

consacrée à Géricault nous dit que le général de Brack possédait à Évreux plusieurs statues de notre artiste, dont l'ébauche d'un lion au repos.

Clément, dans son livre, énumère un *Bœuf terrassé par un tigre*, un *Nègre qui brutalise sa femme*, qui appartenaient à ce moment à Stevens. Ce nègre était sans doute inspiré par les dessins de la grande composition sur l'Esclavage. Enfin une *statue équestre* avec le cheval cabré, qui appartenait alors à Lehoux. Clément croyait y reconnaître le tsar de Russie,

Mais son plus beau morceau est l'aboutissement d'une série nombreuse de dessins, *le Satyre et la Nymphe* extraordinaire de liberté et de décision, qui, par son sujet et son style, annonce génialement Rodin (1).

Rodin a en effet traité à peu près le même sujet : satyre et faunesse, et le rapprochement des deux œuvres est bien curieux. On voit combien Géricault était audacieux par ignorance, car son groupe est plutôt de la sculpture de peintre, que de sculpteur.

Contrairement au groupe, admirable de technique, taillé par Rodin, autour duquel on peut tourner et pour lequel tous les profils sont légitimes et originaux, le groupe de Géricault n'a qu'une face ; il est troué de noirs profonds, alors que le Rodin est d'une cohésion magnifique et pourrait rouler, comme le maître le voulait, du haut en bas d'une montagne sans rien se casser. Le groupe

(1) Géricault avait donné la pierre à Bro. D'après Clément, elle appartenait encore, à la fin du second Empire, au Colonel Bro de Commère, son fils. Le duc de Trévise possède un bronze et M. Hannaux, un plâtre. Le duc de Trévise possède également une cire, étude d'après un des cavaliers de la frise du Parthénon.

de Géricault n'en est pas moins prodigieux d'audace, de mouvement et aussi d'érotisme.

Mais à cette époque (vers 1820) c'était là des espérances précoces, que sa mort trompa. Cependant il ne fut pas oublié des sculpteurs romantiques. Bien plus tard le baron de Triqueti devait en effet contribuer, de ses deniers, à la publication des dessins de Géricault.

Il fallut le grand exemple de la peinture nouvelle pour que la sculpture se réveillât à son tour. D'ailleurs en passant de la toile au bronze, le sentiment romantique devait subir une telle adaptation, une si difficile recréation au sein de la matière que ses retards et ses échecs ne s'expliquent que trop. Ce n'est que bien plus tard, après l'époque proprement romantique, que les sculpteurs en eurent conscience et pratiquèrent une technique nouvelle.

Tout d'abord artistes et critiques, abusés par le romantisme pictural, s'attardèrent, comme les deux chapitres suivants le prouveront abondamment, à un pittoresque extérieur, à un romantisme d'habit et d'anecdote.

En 1836, un des plus perspicaces parmi les critiques d'art de l'époque, Théophile Thoré, distinguait en sculpture, l'école païenne (ou académique) et l'école moderne, à laquelle il cherchait un nom, et qu'il n'osait pas appeler romantique. Mais il voyait déjà fort bien qu'elle se divisait en deux grands groupes, d'abord la sculpture descriptive (pittoresque ou extérieure) qui pour lui dérivait de Walter Scott (notre sculpture d'histoire et notre néo-gothique) et la sculpture intime (ou lyrique) dont il trouvait l'origine chez Byron.

Il a donné une intéressante critique du lyrisme sculptural en parlant de l'artiste des temps nouveaux :

« Un artiste put se dire tel uniquement parce qu'il lui plut de l'être ; il n'eut plus besoin de l'assentiment de personne, fermement persuadé que son originalité lui suffisait. Nous avons eu des artistes à l'âge où l'on ne s'appelle pas encore des hommes. Ils se sont dispensés d'étudier et se sont mis à agir et à parler en maîtres, lorsqu'ils avaient tout au plus le savoir des écoliers. Peu leur importait que le public cassât les arrêts qu'ils avaient émis sur leurs œuvres ; ils méprisaient le public. Nous avons vu ainsi des malheureux si convaincus d'eux-mêmes, qu'ils se sont tués parce que leurs compositions d'enfant n'avaient pas étonné le monde et commandé l'admiration universelle. »

Et prévoyant les conséquences de cet isolement volontaire et orgueilleux, il disait aux artistes : « Si (la) forme (de vos statues) vient de vous seuls, votre œuvre exposera quelque axiome de vos passions, quelques détails de votre égoïsme. » C'était là leur reprocher ce qu'ils cherchaient, leur lyrisme, le cachet individuel dont ils voulaient marquer chacune de leurs productions.

Dans cette voie de la confession lyrique, les peintres avaient précédé les sculpteurs et même les poètes (1). Ils s'empruntèrent leurs sujets les uns les autres, d'autant plus facilement que tous ces jeunes gens se fréquentaient. La confusion, l'imitation des techniques s'explique mieux encore par ce fait que beaucoup de nos artistes cumulaient les métiers de sculpteurs et de peintres. Méprisant le pur tour de main, ils détestaient la limitation des spécialistes. N'ayant foi que dans leur dynamisme intérieur, les moyens d'expression leur parais-

(1) Cf. G. Lanson. *Littérature française.* (Sixième partie, livre II.)

saient interchangeables et capables de se créer de soi-même.

Beaucoup de ces sculpteurs étaient orfèvres ou fils d'orfèvres (1). Quelques-uns maniaient la brosse. C'est ainsi qu'avaient commencé Moine et Barye. Ils s'étaient connus et liés dans l'atelier de Gros, le père du Romantisme. Henri de Triqueti et Félicie de Fauveau avaient travaillé avec le peintre Hersent. Graillon peignait comme il sculptait, d'instinct. D'autres moins connus, Gechter, Étex avaient aussi débuté par tenir la palette.

A l'inverse et c'est peut-être plus intéressant encore, bien des peintres de l'époque s'essayèrent à sculpter. Delaroche modela sous l'influence de son amie Félicie de Fauveau. Géricault serait devenu aussi grand sculpteur que grand peintre : c'est d'ailleurs dans son atelier que s'est formé le rival de Barye, Fratin (2). La corporation des peintres sculpteurs compte encore Eugène et Achille Deveria. Eugène expose, dès 1831, une statue d'enfant. On conserve de lui un auto-portrait en médaillon et le buste de sa fille Marie. Achille collabora avec Ary Scheffer, avec Maindron à des projets de monuments funéraires à Napoléon, à la princesse Marie d'Orléans. Ary Scheffer dessina seul la statue tombale

(1) Cf. page 86, notre passage sur l'orfèvrerie néo-gothique.

(2) Nous rencontrons ici un personnage énigmatique Jules-Robert Auguste. Connu aujourd'hui par des gouaches étonnantes du musée d'Orléans, il était sculpteur. Grand prix de Rome de sculpture en 1810, il rencontra en Italie Géricault. Fervents tous deux de sport, de chevaux, d'élégances, leur amitié était fatale. Il semble bien que ce fut Auguste qui révéla à Géricault les marbres grecs de Londres et qui fut ainsi responsable de son œuvre sculptée. Cf. l'article de M. Saunier, *Un romantique oublié, M. Auguste*. (Gazette des Beaux-Arts, 1910.)

de sa mère et le gisant du cénotaphe du duc d'Orléans qui se trouve dans la chapelle Saint-Ferdinand à Neuilly, exécuté en marbre par Triqueti. Daumier, grand créateur, a laissé dans le domaine satirique une puissante œuvre sculptée.

Mais l'homme que nous aurions le moins cru rencontrer ici, c'est Delacroix. Il semble pourtant qu'il ait abordé la sculpture. M. Schoeller, qui a acquis tout le portefeuille de Barye, m'a affirmé avoir trouvé dans la correspondance du sculpteur une lettre de Delacroix, quelques lignes portées à la main, où le peintre demandait à Barye l'adresse de son marchand de terre, afin de terminer une esquisse. Cette lettre n'est aucunement improbable.

Il semble donc que Delacroix ait modelé au moins une fois dans sa vie. A-t-il récidivé ? Ses œuvres subsistent-elles? Autant d'énigmes à l'heure qu'il est, que nous n'avons pu éclaircir (1).

Cette brève nomenclature met en lumière les relations intimes des artistes. Ils changeaient facilement de moyens. Ils se mêlaient aussi au mouvement littéraire, mondain, social. Ils s'inspiraient du théâtre, de la littérature, de la peinture.

Autour de Stendhal, théoricien du « Romanticisme », un premier cénacle s'était formé dans les salons des Stapfer, aux vendredis de Viollet-le-Duc (le père), aux dimanches de Delécluze.

Le second cénacle, le plus connu, se tenait à l'Arsenal, autour de Nodier et l'on aurait pu y rencontrer, mêlés aux jeunes illustrations de l'époque, les personnages

(1) Il faudrait rapprocher ce fait des admirables lithographies exécutées d'après les médailles antiques de la collection Blacas.

dont nous nous occuperons ici, David d'Angers, Moine, Barye et le triomphateur éphémère du Salon de 1831, Jehan du Seigneur.

Tous ces « Jeunes France » se réunissaient plus volontiers encore chez les Deveria. On y lithographiait, on y peignait, on y sculptait, on y copiait, en les agrandissant d'un pied, des empreintes au soufre d'après des médailles antiques. Les décorateurs et orfèvres, Klagmann et Triqueti s'inspirèrent souvent des lithos d'Achille Deveria.

Les cerveaux en fermentation accueillaient, sollicitaient les influences. Si nous passons en revue les sources d'inspiration de nos artistes, nous pourrons reconnaître qu'elles furent le plus souvent littéraires et que l'emprunt s'effectua par l'intermédiaire de la peinture et du théâtre.

Les deux grandes sources sont la Bible et la poésie profane. D'abord la Bible. On sait combien les poètes romantiques s'inspirèrent des grandioses récitatifs de l'Ancien Testament, Byron, Vigny surtout, puis Lamartine et Hugo.

Les sculpteurs à leur tour, voulurent traduire ces poèmes en ronde-bosse. Suc donne un Moïse (1848); Elshoecht (1835) et Huguenin (1842) s'inspirèrent tous les deux de l'*Eloa, sœur des anges* de Vigny. Faillot choisit une *Scène du Déluge* (1838). Le roi David est souvent traité. C'est d'abord le *David posant sur sa fronde la pierre qui doit tuer Goliath* par Barre (1834); le *David et Goliath* du genevois Chaponnière (1835); le *David chantant les psaumes* de Guionnet (1853). Étex avec son fameux *Caïn et sa race maudits de Dieu* (1833), inspiré sans doute par Byron, réussit son chef-



MAINDRON. — L'ACTEUR BOCAGE *(Rôle d'Antony).*
(Ancienne collection A. Roccart.)

d'œuvre, c'est-à-dire l'œuvre qu'il n'a jamais pu recommencer (1). Voici encore la *Sarah* d'Elschoecht (1831); le *Saint homme Job* et les *Saintes Femmes au Tombeau* de Klagmann (1835). Puis les Satans inspirés de la Bible à travers Milton, traduit par Chateaubriand : c'est le *Satan* de Feuchère (1835), dans la pose du Penseur de Rodin, assis sur un rocher, méditant après la chute ; le *Satan chassé du ciel* de Toulmouche (1846), *l'Archange saint Michel vainqueur de Satan* de du Seigneur, de proportion colossale. Aux portes de la Madeleine, Triqueti aidé de Maindron a modelé des bas-reliefs illustrant le Décalogue (1834-1841). Antonin Moine puisant dans les visions apocalyptiques de saint Jean fait son *Ange du Jugement Dernier* (1836).

Il ne faut pas croire que la Bible n'était regardée par ces hommes que comme un prétexte. Ils la lisaient. Certains y croyaient, témoin Eugène Deveria qui, après les malheurs d'un mariage désaccordé et la mort de sa fille qu'il adorait, se convertit au protestantisme.

En dehors de ces sujets bien limités, les sculpteurs essayèrent de créer des personnifications d'idées ou de sentiments nouveaux nés du Romantisme. La découverte de la montagne en tant que motif lyrique, par J.-J. Rousseau, par Sénancour, par Chateaubriand, puis par Saussure, touriste affamé d'abîmes et d'avalanches, peut expliquer le *Génie des Alpes* élevé à Uriage par Sappey (1849) (2). L'épidémie littéraire de désespérés, déclenchée par le *Werther* de Gœthe, a trouvé dans le *Génie du suicide* de Bougron (1836), une tardive figure.

(1) Sans le *Caïn* d'Étex, Carpeaux n'aurait pas fait son *Ugolin*.
(2) Construit en ciment, il a été détruit par les intempéries.

Notez qu'ici nous n'entendons pas nous attacher à la forme même des œuvres, pas plus que dans les autres chapitres, quand nous énumérerons les sculpteurs historiens ou néo-gothiques. Nous voulons seulement marquer la puissance du mouvement, la multiplicité de l'inspiration, l'ambiance même où les artistes travaillèrent. Un classement des valeurs artistiques supposerait que nous ayons conservé toutes les œuvres de cette époque, ce qui n'est pas; que nous ayons vu et comparé toutes les œuvres conservées, ce qui eût été quasi impossible.

Les œuvres citées ne le sont même pas comme des types. Rien ne serait plus erroné que d'adopter ici les habitudes d'analyse d'un art classique. En matière de Romantisme, il n'y a pas d'école possible, puisqu'il n'y a pas de règles générales : Delacroix, en peinture l'a bien prouvé. C'est que l'enseignement suppose toujours un classicisme : on ne peut transmettre en art que l'élément commun d'un style, c'est-à-dire qu'on peut tout enseigner, sauf ce qui importe. Le chef-d'œuvre sera toujours l'inconnu. Par contre les œuvres romantiques ratées, qui ne vont pas droit au but du premier coup, restent incompréhensibles. Le Romantisme ne supporte que la perfection expressive. Les romantiques sans talent doivent, sous peine de ne pas exister, avoir du génie. Aussi chez les petits maîtres secondaires que nous avons nommés, si l'intention existe, le tempérament se cherche et la forme n'est pas libérée.

La difficulté ne les rebutait pas. Ils ne doutaient de rien. Ils veulent rendre en sculpture les abstractions lyriques, les diableries popularisées par les contes d'Hoffman, par le *Faust* de Gœthe, traduits en peinture par

Louis Boulanger. Ils font, comme disait Laviron, « des cauchemars à trois dimensions ». Moine est le spécialiste de ces scènes fantastiques, *Combat de gnomes* (1835), *Lutins en voyage* (1831), *Scène de sabbat* (1833) qu'imitera le *Signal du sabbat* de Faillot (1839).

L'influence littéraire, accessoire avec les scènes bibliques, devient directe. Chateaubriand séduit même des académiques qui se croient avancés. Duret, en 1836, ose un *Chactas au tombeau d'Atala* où peut se lire une « prudente recherche du type ethnique » (1), imité par Gruyère en 1846. En parcourant les Salons, on rencontre un *Ossian* par Victor Evrard (1848); un *Faust* par Elshoecht (1836), *Paul et Virginie* par Cumberworth (1844), groupe que David d'Angers placera plus tard dans un chou exotique aux pieds de Bernardin de Saint-Pierre (1851).

Grass emprunte à Byron son *Prisonnier de Chillon* (1831); du Seigneur son *Roland furieux* à l'Arioste (1831); Préault, son *Ophélia* à Shakespeare (1876). Rochet son *Ugolin* à Dante (1839) précédant le tableau de Delacroix (1853) et annonçant les groupes de Carpeaux et de Rodin. L'*Artiste* avait reproduit l'*Ugolin* de Reynolds, dont Falconet avait déjà parlé dans ses *Réflexions sur la sculpture*.

Félicie de Fauveau s'inspire du roman de *l'Abbé* de Walter Scott (1827). Triqueti sculpte *Pétrarque lisant ses poésies à Laure au bord de la fontaine de Vaucluse* (1838).

Les grands contemporains ne sont pas, on le conçoit, oubliés. Victor Hugo fournit avec *Sara la baigneuse*,

(1) Expression de M. Rocheblave.

un sujet souvent traité, notamment par Ménard (1839) et Buhot (1850). Du Seigneur dresse en plâtre rehaussé d'or un chapitre de Notre-Dame de Paris intitulé *Une larme pour une goutte d'eau*, où Esmeralda donne à boire à Quasimodo (1833). La princesse Marie d'Orléans ne dédaigne point de s'inspirer de l'*Ahasvérus* d'Edgar Quinet.

Si je n'avais pas à m'en tenir aux romantiques, j'aurais à citer un livre qui a peuplé de statues les Salons de l'époque, c'est la *Corinne* de Mme de Staël. A *Corinne*, en effet, il faut attribuer la maternité de tous ces pâtres, moissonneurs, pêcheurs napolitains, piqués par des serpents, jouant avec des oiseaux, des tortues, ou des crabes, dansant, improvisant, vendangeant, enfants nus ou bergers calabrais de tous poils que les plus grands artistes tels que Rude ou Carpeaux, ne dédaignèrent point de traiter.

L'Italie passa d'une autre manière encore dans notre sculpture. Les artistes avancés se passionnèrent pour le Risorgimento. Masaniello fut célébré par Schey (1843). Plus tard Laviron, engagé dans les troupes de Garibaldi, était tué au siège de Rome (1849).

Comme on le voit, l'art romantique, au contraire de son adversaire, baigne dans le siècle tout entier. Il fuit le général, l'absolu, le faux point de vue de l'éternité qui n'est trop souvent que le point de vue de l'habitude.

« Toute poésie est de circonstance » a dit Gœthe. On pourrait aussi bien appliquer ce mot à notre sculpture. Jamais cette formule n'a été plus délibérément pratiquée que par l'École de 1830. Comme pour eux l'émotion seule importe, tout ce qui les touche, lecture, hasard d'une



A. PRÉAULT. — LA TUERIE.
(*Musée de Chartres.*)

rencontre, prend la forme d'une œuvre d'art. Ce sujet arbitraire, l'artiste le fait sien par l'émotion qu'il éprouve et c'est l'émotion qu'il veut rendre. Comme disait Préault : « Jamais personne n'a lu le même livre, ni vu le même tableau ». Ce que le sculpteur veut exprimer à travers tel sujet de circonstance, qui a allumé en lui l'étincelle, c'est lui-même. Le sujet vaudra ce que vaudra son tempérament autant que sa technique.

Pour connaitre quels furent ces tempéraments et comment leur lyrisme s'est exprimé, il faut le demander aux vies de Jehan du Seigneur, de Maindron, d'Antonin Moine et d'Auguste Préault.



« Jehan du Seigneur, nous dit Théophile Gautier, facile critique mais admirable chroniqueur, était un jeune homme d'une vingtaine d'années, l'air doux, modeste, timide d'une vierge; il était de petite taille, mais robuste. Il avait les cheveux châtain foncé, qu'il portait séparés par deux raies sur les tempes et relevés en pointe au-dessus du front comme la flamme qui couronne les génies. De légères moustaches, une fine royale donnaient de l'accent au masque, dont la mâchoire inférieure un peu proéminente indiquait une volonté tenace; mais ce qui désolait du Seigneur, c'était l'extrême fraîcheur de son teint, véritablement « pétri de lys et de roses » suivant la vieille formule classique... alors... qu'il était de mode dans l'École romantique d'être pâle, livide, verdâtre, un peu cadavéreux s'il était possible. Cela donnait l'air fatal, byronien, giaour, dévoré par les passions et les remords.

« Jehan du Seigneur portait alors, au lieu de gilet, un pourpoint de velours noir taillé en pointe, emboîtant exactement la poitrine et se laçant par derrière. Une jaquette à larges revers de velours, une ample cravate de taffetas à nœud bouffant complétaient ce costume profondément médité, qui ne laissait voir aucune blanche tache de linge, suprême élégance romantique. »

Le jeune statuaire n'était pas moins original dans son logement ; il avait installé son atelier dans une boutique de fruitière, au coin de la rue de Vaugirard et de la rue du Regard, en face la fontaine de Léda, aujourd'hui scellée au dos de la fontaine Médicis.

Après avoir travaillé dans l'atelier de Bosio, en 1831, à vingt-trois ans, exposant pour la première fois, il envoie au Louvre son *Roland Furieux* inspiré de l'Arioste. Il avait pris son héros au moment où il vient d'être attaché comme Prométhée sur son rocher. Il est nu et, comme dit Gautier, cette fois en vers, il

Fait saillir les grands os de sa forte poitrine
Et tord ses membres enchaînés.

Il est curieux que cette œuvre demeure encore le spécimen de la sculpture romantique, alors qu'il serait plus exact d'y voir une réussite unique, une conciliation habile de deux écoles rivales. Que Roland soit nu, cela se légitime évidemment par le passage même du poème de l'Arioste, qui montre le héros fou furieux et arrachant ses vêtements. Mais d'avoir choisi ce passage, prétexte plausible à un nu nécessaire, cela n'était point le fait d'une âme purement romantique.

Les critiques, même émanant d'esprits avancés, ne lui manquèrent pas. On tourne son académie en ridicule. On

y voit un pauvre voyageur abandonné sur une route après avoir été dévalisé par des brigands. Les vrais romantiques sentirent peut-être une habileté trop opportuniste chez ce jeune homme, le seul, ne l'oublions pas, parmi les sculpteurs romantiques, qui n'ait jamais été refusé par le Jury.

Mais alors, tout à la joie des premières libérations, on ne regardait point de très près la sincérité des partisans. Ce fut subitement la gloire pour Jehan du Seigneur. On le comparait à Delacroix. Petrus Borel, chez qui le petit cénacle se réunissait quelquefois, lui dédiait ses « Rapsodies ». Ses amis étaient fiers de se laisser portraiturer par lui en des médaillons, qu'il passait ensuite à l'huile grasse pour leur ôter la crudité du plâtre, et que Petrus suspendait de chaque côté de la glace ou de la fenêtre de sa petite chambre.

Il travaille. Jeune, calme, sensé, pratique, il voit s'ouvrir un bel avenir possible. En 1833, il expose *Une larme pour une goutte d'eau*, chapitre de *Notre-Dame de Paris* de Hugo. En 1834, c'est son *Archange saint Michel vainqueur de Satan, qui annonce le règne de Dieu*. En deux Salons, cette gloire subite tombe à terre. « L'espoir du public est déçu », disent les critiques. On reconnaît qu'il n'a en lui aucune étoffe pour remplir des promesses trop hautes. Son *Roland* qui reste bien, comme l'a dit Thoré, la préface de Cromwell de la sculpture, fut pour du Seigneur une œuvre unique. Sa carrière originale était finie. Il produit avec une fécondité désolante d'atroces figures de commande, qui n'offrent même pas la régularité superficielle qui pourrait racheter le vide de leurs corps.

Le gouvernement trouve en lui l'homme qu'il lui fallait,

indépendant, apprivoisé, besogneux, à réputation incendiaire, à échine souple et sans talent. Il se donne les gants d'aider le Romantisme en accumulant sur du Seigneur les commandes officielles qu'il refuse à Moine, à Maindron, à Préault. Jehan devient fabricant de bustes et de statues religieuses. Il sombre dans le plus écœurant des pseudo-gothiques. Il se targuait en effet « d'études spéciales qu'il avait faites de la statuaire chrétienne appliquée aux différents styles des églises... (et se conformait)... avec fidélité à la tradition et à la liturgie ».

Toujours à court d'argent, il charge Veuillot, en 1842, de lui recruter des élèves. Il s'attache au mouvement néo-chrétien, devient journaliste, administre avec son beau-frère, le bibliophile Jacob, la *Revue universelle des arts*, farcit de notes l'*Histoire de la Sculpture* d'Emeric David, et il était en train de préparer, au moment de sa mort, une *Histoire de l'Art par les Monuments, depuis les Catacombes de Rome jusqu'au Pontifical de Jules II.*

Qu'est devenu le jeune et bel artiste que caressaient les premiers rayons de la gloire ? A-t-il fait passer un peu de sa verve dans ses travaux alimentaires ? J'ai vu bien des œuvres de du Seigneur dans des églises parisiennes surtout (1). Après mûr examen, aucune à citer, aucune qui retienne, même par une ombre de mérite sentimental ou technique. C'est à croire au miracle. C'est à croire que le *Roland* fut le produit d'une effervescence spontanée et impersonnelle, quelque chose comme le résultat de l'ambiance surchauffée, l'œuvre d'une conviction collective.

(1) Voir Appendice II.



A. PRÉAULT. — OPHELIA.
(*Musée de Marseille.*)

4

*
* *

Avec Maindron, nous abordons un artiste d'une qualité moins ordinaire. C'était un robuste angevin, de très modeste origine. A onze ans, il travaille déjà comme commis dans son pays. Il acquiert une instruction restée fort sommaire, essaie successivement le commerce, la sculpture sur bois, la musique. Enfin à vingt-quatre ans, il quitte Angers pour Paris, grâce à une bourse annuelle de cinq cents francs, qui lui est allouée par le département de Maine-et-Loire. A Paris, il va bien entendu chez son illustre compatriote David. Il devait travailler dans son atelier jusqu'en 1838.

Son romantisme, par un côté, pourrait être rapproché de celui de du Seigneur, en ce qu'il donna très souvent des gages d'un académisme éclectique, obligé qu'il était de solliciter, pour vivre, des commandes de l'État. C'est la grande misère de la sculpture monumentale. Mais son art vaut mieux que celui de du Seigneur : il est plus franc et plus robuste. David, dont il resta longtemps l'élève et le collaborateur — notamment pour le fronton du Panthéon — sut lui apprendre une technique souple, je voudrais pouvoir dire, sans trop d'exagération, une véritable habileté de main ; non pas tant dans le marbre, peut-être, que dans le bronze plus ductile. Il aida en effet Triqueti à travailler aux portes de la Madeleine.

En 1834, il envoyait au Salon un honorable *Berger piqué par un serpent*. Cette année même, il esquissait l'adorable petite statuette de l'ancienne collection Alexis Rouart, qui représente *l'acteur Bocage,* beau comme

Apollon, fringant dans sa redingote à taille, le pas rapide, entraînant les cœurs avec soi, tel qu'on l'imagine dans son rôle légendaire d'Antony. Maindron avait trente-trois ans. Il ne fera jamais mieux. Il semble que ces romantiques ne soient soutenus que par la verve de la jeunesse.

En 1835, il est refusé au Salon ; il avait envoyé un groupe compliqué que nous connaissons par la lithographie : *Une mère penchée sur le bord d'un bateau, regarde les jeux de ses enfants, dont l'un s'attache au bord pour y remonter, tandis que l'autre va s'élancer dans l'eau. Leur père, debout au milieu de la barque, la met en mouvement en pesant sur un aviron.*

Ce groupe, qui comportait pourtant de charmants détails, comme la jeune mère en costume du temps, fut détruit. Mais l'artiste en conserva cependant deux figures qui, après modification, furent exposées au Salon de 1838.

En 1836, il récidive avec un groupe aussi mouvementé, accepté cette fois. Il avait représenté *Une famille proscrite composée du père, de la mère et d'un enfant à la mamelle, qui, sous l'empereur Néron, est livrée aux bêtes dans le cirque.* Ce rappel de l'époque romaine avait désarmé le Jury.

On commence à parler de lui dans les revues. Des amis très puissants lui procurent des commandes officielles, la statue du général Travot, assez curieusement empanaché (La Roche-sur-Yon), le *Martyre de sainte Marguerite* exposé en 1838 et acquis par l'État.

On voit comment il choisissait ses sujets avec prudence et habileté aux confins de l'antique et du moderne, tels

qu'ils lui fournissent le *prétexte* commode au nu ou au drapé, sans toutefois tomber dans la fadeur académique. La figure du bourreau du *Martyre* est par exemple d'un réalisme ignoble et attachant.

En 1839 il trouve enfin son grand succès avec sa *Velléda*. Le romantisme de cette statue, qui retient aujourd'hui encore, n'est pas frénétique comme celui du *Roland* de du Seigneur, mais sensible et élégiaque, pénétré de mélancolie et d'une douceur angevine. L'archidruidesse, adossée à un chêne, contemple la demeure d'Eudore, et se récite à elle-même, la fameuse mélopée de Chateaubriand : « Ah! si tu m'aimais, quelle serait notre félicité.,. » (1).

Du jour au lendemain, il est célèbre. Louise Colet lui tresse une couronne :

Laissant au monde antique et Vénus et Léda
Vous nous avez rendu la prêtresse de Gaules...

La statue mérite en somme sa réputation par son aisance, un charme où s'allient le calme du visage, le balancement harmonieux des jambes, la torsion souple des bras, avec un rien de préciosité dans les gestes, qui traduit avec beaucoup de justesse expressive la prose au flux brisé de Chateaubriand.

Besogneux, il pense monnayer ce grand succès : il espère des commandes, Il en obtient. C'est un modèle de Christ, destiné à être sculpté en bois (aujourd'hui à Issoire). Le pauvre artiste se fait humble pour demander

(1) Il y eut une réplique faite d'après l'original. Elle est au Jardin du Luxembourg. Les réductions abondent. M. Joubin possède une esquisse originale en plâtre, un peu différente du marbre définitif.

une avance à l'Administration, dans une lettre dont nous respectons le style : « Si c'était un effet de votre bonté, écrit-il à qui de droit, de vouloir me faire donner un accompte sur le Christ qui m'a été commandé... Je vous serai infiniment reconnaissant de cette émanation de votre bienveillance. »

Mais, de même que pour du Seigneur quoique plus tard, l'hostilité du Jury, la fatigue de combattre sans résultat, l'indifférence du public aboutissent à l'inévitable défaite. Maindron vieillit dans la conspiration du silence et l'abandon. En 1841 encore, on refuse à ce doux angevin, si facile, un sujet romain, une Lucrèce ! Son romantisme à l'eau de rose ne désarmait pas les pontifes.

Delacroix, après une visite qu'il lui avait faite, note en 1847 dans son *Journal* : « J'ai été reçu par sa vieille mère qui m'a montré son groupe (sans doute Attila et sainte Geneviève). Ce petit jardin à quelque chose d'agréable : il est peuplé des infortunées statues dont le malheureux artiste ne sait que faire. Atelier froid et humide. »

Le groupe que venait voir Delacroix, de même que *le Baptême de Clovis*, tous deux destinés au Panthéon, à les juger dans leur état définitif, sont d'une grande faiblesse de conception. Mais avec ces commandes officielles, comment juger ? Un rond-de-cuir à l'ironie attique et au goût sûr, renvoie à Maindron le projet qu'il lui avait soumis. Il lui recommande « de modifier non seulement le caleçon d'Attila, mais sa pose générale, qui rappelle celle d'Alcide ».

Maindron est alors âgé de cinquante ans, et il doit vivre encore quarante années. Il ne fait plus que se survivre. Avant de mourir, il aura, du moins, le bonheur de

connaître et d'encourager Rodin, qui ne devait jamais oublier la figure, ni les conseils du vieux romantique.



Si l'on avait demandé, en 1833, aux grandes voix de la presse et de la renommée le nom du sculpteur romantique par excellence, l'écho aurait répondu non pas Barye, ni Préault, mais Antonin Moine. Il était stéphanois — comme Jules Janin, qui devait toujours le défendre affectueusement dans *l'Artiste* —. Son père était artisan ; il avait grandi aux bruits des marteaux et des enclumes. Tout enfant, il montra un goût décidé pour le dessin, et ses camarades, qui se donnaient des surnoms, ne l'appelaient que le Poussin ! Rien de moins.

Janin raconte qu'il assista et prit part à la bataille de Watertoo. C'est une légende. Bien au contraire, débile et délicat, Antonin Moine avait été réformé. Il vint à Paris étudier la peinture, d'abord chez Girodet, puis dans l'atelier de Gros. Il y connut Barye qui gardera toujours à son camarade, une profonde estime. Il gagnait sa vie en fabriquant d'ordinaires lithographies sentimentales et des paysages dans le goût de la nouvelle école. Il se maria vite avec une jeune fille de quinze ans, Louise, aimable, douce, jolie, qu'il adorait.

Un jour, à trente-quatre ans, cédant peut-être à l'exemple de Barye, peut-être à une inconsciente vocation, il prend de la terre et modèle deux médailles dans le goût de la Renaissance, auxquelles il donne ensuite une patine ancienne.

Ce fut une révélation pour ses camarades et peut-être pour lui-même. Les médailles passaient pour authen-

tiques. L'une d'elles, une tête de *Joconde* fut fort admirée d'Ingres, de David d'Angers. Dans l'incertitude de l'érudition d'alors, on l'attribuait au XIe siècle, et du temps de Giotto!

Devant ce succès, il persévère. Il entreprend d'autres médaillons dans le même style, cavaliers, pages en pourpoint, dames élégantes. Lui-même se faisait la tête de l'époque et pour un bal chez Dumas, se travestissait en Charles IX.

Il possédait à un haut degré, le sentiment du modelé de la médaille, net et doux. C'est peut-être un don de race, et il ne faut pas oublier qu'il était le compatriote et quasi le contemporain des grands médailleurs stéphanois Augustin Dupré (†1833) et André Galle (†1844).

Au Salon de 1831, il envoie ses *Lutins en voyage* — haut-relief fantastique, dans le goût de Louis Boulanger — un autre relief représentant la *Chute d'un cavalier antique* — que l'on a quelquefois donné comme inspiré de Géricault — et qui est traité avec une netteté et une décision assez exceptionnelles chez Moine pour légitimer l'emprunt ; des médaillons en haut-relief dames et seigneurs du temps de Louis XII, accompagnaient les bas-reliefs, ainsi que deux paysages dont l'un représentait une vue de Montmorency.

La critique avancée lui décerne des éloges que nous trouvons aujourd'hui excessifs ; du premier coup, il prend une place privilégiée parmi les sculpteurs peu abondants, d'ailleurs, de l'école nouvelle. Au Salon de 1833, un démon ailé chevauchant un hippogriffe qu'il nomme *Scène de sabbat,* prouve sa prédilection tenace pour ces ennuyeuses diableries.

Mais un morceau très curieux le révèle portraitiste, le

buste de *la Reine Marie-Amélie. L'Artiste* la décrit « parée comme une riche bourgeoise, simplement coiffée d'un chapeau de gros de Naples moiré avec des marabouts, des brides en blondes, un nœud sous la passe, une écharpe de gaze sur le cou, une chaîne d'or à larges anneaux sur la robe. » C'est une œuvre amusante, attendrissante, très réussie. Il fallait un goût véritable, une rare virtuosité, pour que cet affublement de modiste passe en somme avec agrément dans le marbre : on n'avait pas encore réussi un tel tour de force.

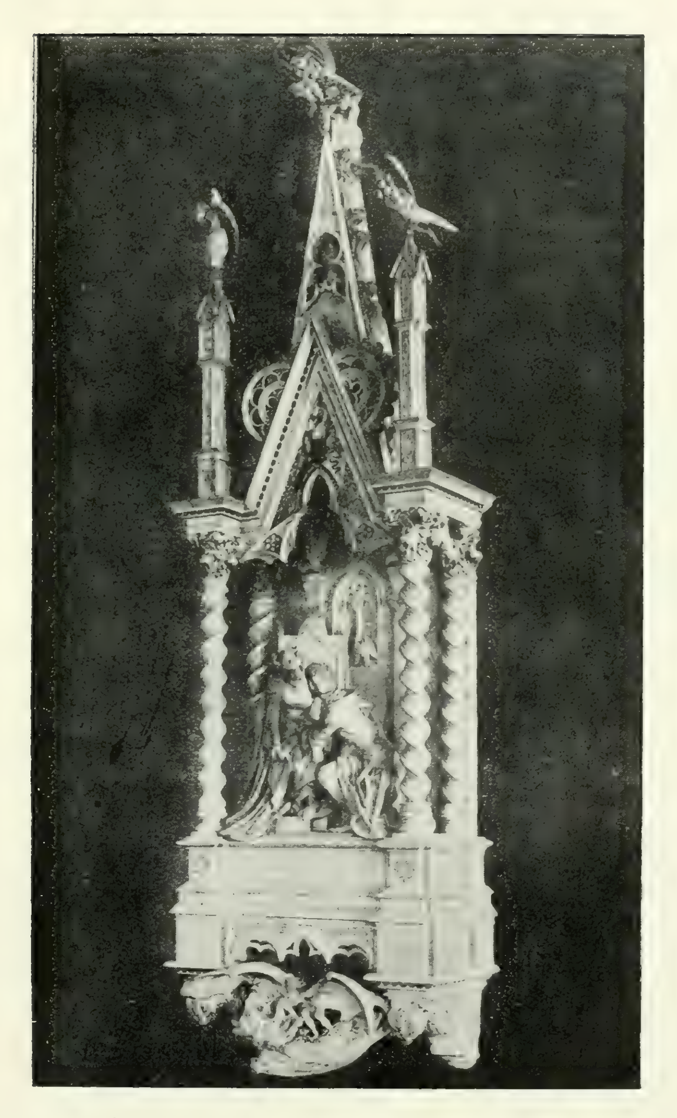
Il exposait en même temps deux petits bas-reliefs qui devaient orner un vase de la manufacture de Sèvres dessiné par Chenavard. C'était *Jean Goujon montrant sa Diane à Henri II* et *Léonard de Vinci peignant la Joconde devant François Ier*. *L'Artiste* l'exalte. « Il n'appartient pas au XIXe siècle, dit-il de Moine, mais au XVIe. C'est à la cour de François Ier qu'il aurait dû naître et vivre. »

Malheureusement, il obtient d'autres appuis plus dangereux. Un de ses amis de Saint-Etienne, Bruno Galbaccio, paysagiste comme lui, s'était lié, comme nous l'avons dit précédemment, avec un architecte de Besançon, Laviron, ayant communauté d'idées originales, et publiait une revue *La Liberté, Journal des Arts* où les Salons étaient critiqués. Il louèrent fort Moine ; mais ils attaquèrent avec violence tous ses concurrents, notamment David d'Angers. Cela indisposa les artistes. Moine subit le contre-coup de ces dénigrements. C'est à partir de cette campagne, qui continua d'ailleurs deux ou trois années, que la conspiration du silence et la sévérité du Jury frappèrent le pauvre stéphanois.

Cependant, il travaillait toujours. Il composa pour Susse une série de statuettes allant par couples, agréables petites choses qui jouirent d'une grande vogue. C'est le *Sonneur d'olifant* et la *Dame au faucon ; Phébus* et *Esméralda*. C'est *Don Quichotte* et *Sancho Pança*, sujets très à la mode, depuis la traduction du roman de Cervantes et son illustration en peinture par Louis Boulanger, Daumier, Decamps, Tony Johannot. C'est *Bonaparte* et *Kléber* puis un *Grognard assis* qui ressemble à un Charlet sculpté (appartient à M. Henri Rouart), enfin la *Malibran*.

En 1834 commencent les exécutions rigoureuses du Jury. Moine et Barye n'exposent pas. Préault est refusé. Moine reçoit cependant la commande de deux bénitiers pour la Madeleine. Il fréquente le monde artistique. Il essaie d'ouvrir un atelier de sculpture au numéro 1 de la rue Lafayette. *L'Artiste* invite les dames à s'initier à cet art élégant. Quelques modèles d'art industriel sortent de cet atelier qui semble n'avoir pas été très fréquenté. Moine participe à l'exposition de Gand. Il travaille à l'hôtel de la baronne de Rothschild, rue Laffitte, et au surtout du duc d'Orléans.

En 1835, il termine *l'Ange du Jugement dernier*, le *Combat de gnomes*. Mais le Jury refuse son *Sylphe*. En 1836, nouveau refus par Huvé, architecte de la Madeleine du projet des deux bénitiers représentant *l'Église* et *la Foi*. On exige des retouches qui les défigurent. Ce fut un des grands chagrins de sa vie. L'indifférence navrait cet être frêle, nerveux, timoré ; le moindre refus mettait au désespoir sa nature ardente et souffreteuse. Il n'était pas fait pour la lutte. Il demande du travail qu'on lui refuse.



FÉLICIE DE FAUVEAU. — MONUMENT A DANTE.
(Appartient à Mme Gruot.)

Alors il se tait pendant six années, puis reparaît en 1843 comme peintre de paysages et de pastels délicats. Il va en Angleterre (1846) tenter la chance ; il va en Belgique, mais il revient de ces voyages plus pauvre et plus désabusé pour apprendre que son ami Galbaccio avait fini par le suicide sa vie de militant socialiste, de nihiliste avant le nom.

Il fut frappé de stupeur et comme envoûté par l'exemple. Vint la révolution de 1848, qui fut loin d'être favorable aux artistes, du moins tout de suite. Il place tout ce qu'il peut au mont-de-piété : on sent venir le drame. Il portait toujours sur lui, un pistolet et un rasoir. Victor Hugo nous a raconté dans *Choses vues* sa dernière journée.

Il était très religieux. Le dimanche 18 mars 1849, sa femme lui dit : « Je vais à la messe ; viens-tu avec moi ? » — Il répondit : « Tout à l'heure », et passa dans la chambre de son fils, élève à l'école Polytechnique. On y entendit un coup sourd. Sa femme entra dans la pièce, le corps était étendu. Le coup avait emporté presque toute la tête.

Il est difficile de juger son œuvre qu'on ne connaît point tout entière. En dehors des morceaux que nous avons cités, le musée de Clermont-Ferrand possède une maquette d'une statue de Desaix, le Musée de Châlons-sur-Marne une statuette de la princesse Marie d'Orléans. Chesneau (1) parle d'une adorable tête d'enfant, bouffie, les yeux clos, les lèvres entr'ouvertes. Était-ce son fils ? Et où serait-il ? Son biographe stéphanois, M. Galley, n'en dit mot.

(1) *Peintres et sculpteurs romantiques.*

Cependant ce qui subsiste laisse échapper encore un peu de poésie. Le tempérament de Moine qui tenait beaucoup du peintre, son amour du fini, du précieux, quelquefois du maniéré, l'amenait à réussir le buste ou la statuette plutôt que les sculptures monumentales et décoratives qu'il n'a d'ailleurs abordées que sur commande officielle. Ses médaillons ne sont que de curieux pastiches. Mais le buste de la reine Amélie est une œuvre de valeur et qui mérite plus qu'une brève mention, surtout si l'on songe au sort que l'on a réservé à des œuvres qui ne la valent pas.



Auguste Préault disait : « Moine est la femelle, je suis le mâle », et c'était un peu vrai. Parisien (1), fils d'un poëlier, il va à ses heures de liberté dessiner chez Suisse, célèbre modèle qui tenait une académie, où a défilé toute la jeunesse du temps. Il entre dans l'atelier de David d'Angers. Il fait partie de la première et ardente cohorte romantique — celle de la bataille d'Hernani. — C'est lui qui, au cours de la soirée, lança du haut de la galerie sur l'orchestre pavé de crânes académiques, le mot fameux : « A la guillotine les genoux ! ». Cette fièvre de 1830, il la conserva toute sa vie, volontairement.

« C'était un petit homme, trapu, aux épaules arrondies, au buste fort, mal assis sur des jambes courtes et grêles, le teint rouge, les yeux torves et méfiants, brouillés par la lecture nocturne ou fracassés par la lumière des

(1) Nous nous sommes beaucoup servis pour ce portrait de Préault des notes des trois Théophile (Sylvestre, Thoré, et Gautier) surtout de Sylvestre.

théâtres qu'il fréquentait avec une assiduité passionnée. L'esprit s'échappait en crépitements incessants de son front ébouriffé de mèches rares, de ses yeux divergents. Les causeries de la veille avaient éraillé sa voix et fatigué ses traits, car il voulait soutenir sa réputation d'homme d'esprit et d'artiste fougueux. Sa bouche dure, dédaigneuse, brouillonne, sifflait et mordait. Sa conversation pleine d'éclipses, de soubresauts, d'écarts, excitait la curiosité, gagnait la sympathie et fatiguait l'attention. » Tel est le personnage hoffmannesque, fugace, insaisissable qui va nous occuper.

Insouciant de son corps robuste, il ne sait jamais ni ce qu'il boit ni ce qu'il mange. Au restaurant anglais de la rue des Pyramides, qui était alors une nouveauté, et où l'on mangeait des rumsteaks d'une livre à moitié crus, Thoré l'a vu dévorer plusieurs portions, pendant qu'il mangeait tranquillement avec Gautier son petit beefsteak. Un jour, chez Théophile Gautier, il buvait coup sur coup plusieurs verres de vin de Chypre, sans s'apercevoir que le vin ordinaire avait disparu. Gautier, affligé de le voir maltraiter son vin, dut lui dire, de sa voix douce et lente : « Ah çà ! tu f... ça dans le plomb, toi ! »

« Théophile Gautier, à ses débuts, racontait Préault, croyait que la beauté était dans la maigreur gothique et la jaunisse des primitifs. C'est moi qui lui ai appris la gymnastique, le beefsteak et à se faire des muscles. »

Dans ce décevant personnage, le fond ne correspondait pas, tout à fait à la surface. En apparence distrait, léger, changeant, orageux, il était en réalité réfléchi, rusé, opiniâtre. Il y avait quelque chose de sauvage dans sa persévérance. Il déployait pour obtenir des commandes, pour se défendre devant l'opinion, une activité incessante.

Mais travaillant pour lui, il travaillait pour l'art et les camarades. Il n'était pas cupide. Pendant que ses confrères rêvent honneurs et millions, il ne pense qu'à obtenir un bout de ruban, et à peupler les niches des monuments de ses statues. « Ce qu'il me faut, disait-il, c'est quelques feuilles de laurier dans le pot-au-feu. »

De l'esprit, il en eut et trop. Il racontait des œuvres qu'il ne sculptait pas. La notoriété qu'il obtint de son vivant, il la tenait bien plus de ses mots que de ses statues. Lui-même écrivait, notait sur un carnet ses boutades les plus réussies : « Ce qu'il faut à la foule, note-t-il, c'est de la médiocrité de premier ordre. » Il appelait Lamartine un « profil d'azur », Ingres « une ampoule », Lamennais « un vinaigre frappé », il disait de lui-même : « Je fais faire la queue de paon à mon cœur et à mon cerveau. »

Il est naturel qu'un pareil homme ait débuté par un « pétard ». Préault se signala dès le début à l'inattention du public par l'outrance de ses premières esquisses.

Au Salon de 1833, il débuta par un bas-relief inspiré de Vigny, *L'Agonie du poète Gilbert*, par un autre bas-relief colossal *La Famine*, dont rien ne subsiste, et par un groupe en terre cuite demi-nature, *La Misère*, qui représentait une jeune fille expirant dans les bras de sa mère. On voit l'unité d'inspiration démocratique et sociale qui présidait à ces travaux. Le tout traité en esquisse, du moins autant qu'on en peut juger d'après les lithos qui reproduisent ces œuvres perdues. Il cultive le malheur. Comme chantera plus tard Banville, à propos de son masque du *Silence :*



A. PRÉAULT. — LE CHRIST EN CROIX.
(*Église Saint-Gervais-Saint-Protais.*)

Préault, d'un doigt fantasque,
Fait trembler sur un masque
L'immortelle pâleur
De la douleur.

Vivement attaqué et non moins défendu, il est classé par les critiques avancés parmi les talents d'avenir.

En 1834, il envoie un groupe rappelant *La Misère, les Parias* — souvenir peut-être de la tragédie de même nom de Casimir Delavigne. — Le Jury épouvanté le refuse ; il lui refuse aussi deux médaillons colossaux, en plâtre, représentant des empereurs romains, un jeune et un vieux. Ce dernier est sans doute l'*Aulus Vitellius* fondu en bronze en 1864. Inspirée par le Vitellius du Louvre, par celui du Vatican et par celui de Puget (Avignon), après une lecture de Suétone, cette figure est d'un caractère monumental. « La puissance illimitée et la débauche crapuleuse s'unissent dans la face de cet auguste monstre. Les chairs huileuses s'enflent et pendillent, les plis relâchés de son cou, sont comme des fanons de taureau. La bouche gloutonne, en écuelle, reste entr'ouverte, le Minotaure digère. » Il faut noter sa prédilection pour ces sujets antiques qu'il traitera en romantique forcené. Son premier ouvrage connu avait été : *Un jeune comédien romain égorgé par deux esclaves*. Bien plus tard, il devait traiter une *Hécube* et un *Meurtre d'Ibycus*.

Bien entendu, le Jury refusa ses *Empereurs romains* qui le changeaient des sages pastiches ordinaires. Il refusait aussi une tête de *juif arménien* (fondu en bronze en 1837) — mais sur la proposition de Cortot, il acceptait pour punir l'auteur, à titre d'exemple effrayant pour la

jeunesse, de « pendre au gibet » le fragment de bas-relief intitulé *La Tuerie* (fondu en bronze en 1859). C'est la plus puissante évocation de Préault que nous connaissions. Imaginez « une mêlée de personnages qui s'égorgent se déchirent et hurlent. On n'y démêle que des mains crispées, des torses inégaux, des bouches béantes, des chevelures hérissées ou flottantes comme des flammes. A gauche un nègre hideux et colossal semble violer une femme échevelée, haletante, qui se débat sous l'étreinte, serre contre son sein un enfant mort et saisit de l'autre main le scélérat à la gorge. A droite un homme athlétique tombe frappé en pleine poitrine, d'une blessure ouverte à deux battants. Dans le fond une espèce de chevalier maigre, farouche, préside impassible, à cet égorgement. »

La première remarque à faire est l'indécision du sujet. Il est atroce à la fois et imprécis. Est-ce un Massacre des Innocents, ou une scène de cinquième acte de mélodrame romantique, qu'aimait tant Préault et qui à l'époque abondait? Est-ce une vision qu'il a eue après une lecture? Il serait bien difficile de le savoir exactement.

Ce sujet horrible choisi, Préault le traite en bas-relief, technique plus proche du tableau, et qui permet un mouvement qui serait impossible en ronde bosse.

Puis son souci est de faire grand. Mais comme une certaine limite est imposée par la matière même, il ne fera qu'un *fragment*. Il fera servir cette limitation voulue du fragment à une impression de colossal. Placé contre un mur de la cour du musée de Chartres, entouré de lierre qui envahit légèrement son fond, il apparaît bien comme un morceau d'un immense bas-relief qui se con-

tinuerait au delà. Cette impression délibérée, est d'autant plus nette que les personnages coupés à mi-corps, sont plus grands que nature. Voici une première impression de colossal.

Puis Préault a voulu exprimer un mouvement échevelé. Le bas-relief lui permettait toutes les audaces, il renverse les corps dans des poses étranges et telles que la sculpture en a rarement offert de pareils. Mais, comme un mouvement général ne serait plus senti et qu'un caractère n'est saisissant que par comparaison, il a placé, au fond, comme étalon et mesure de la furie générale, la figure immobile et impassible qui fait ressortir tout le reste et lui donne sa véritable valeur.

Enfin Préault a voulu exprimer la passion. Il l'a fait par un système qui était pour lui de prédilection, la contorsion des masques douloureux. C'est l'écueil de la sculpture romantique, cette fixation d'un caractère physique passager pour exprimer un caractère moral.

On voit, par cet exemple, que le lyrisme a surtout recherché le colossal, la passion et le mouvement.

Les doctrines romantiques atteignent ici la limite de la réalisation possible. En ce sens cette œuvre unique, même chez Préault, est un chef-d'œuvre, en dépit, je devrais dire en raison de ses lacunes.

Il est peut-être inexact de soutenir, comme on l'a fait, que Préault perde le sentiment de la forme en courant après l'expression. Car, que serait une forme sans expression? Ce qui lui manque, c'est plutôt la pleine maîtrise de sa main et aussi la connaissance exacte des exigences de la matière qu'il emploie. Il veut quelquefois faire rendre au bronze et à la pierre l'impossible. C'est une erreur, que Rodin, le seul qui puisse lui être comparé

comme audace technique (je ne parle pas ici de la valeur esthétique de l'œuvre), n'a jamais commise. Mais précisément à cause de cette outrance, Préault a presque dépassé les limites de l'expression plastique, au delà de quoi commence la démence informe ou la caricature outrée. Ce n'est pas un petit mérite. N'est pas Préault qui veut.

En 1835, le Jury devenu conscient de ses exigences, intolérant, absolu, refuse tous ses envois, l'*Ondine*, statue grandeur naturelle (fondue en 1856), inspirée par le vers de Barbier (1) ; la *Rivière des Amazones*, la *Reine de Saba*, énormes figures en pied, bas-reliefs colossaux ; un vilain buste de *Galéas Visconti* et une femme couchée sur une pierre tombale.

Désormais, jusqu'en 1848, Préault ne peut plus exposer mais il n'était pas homme à se laisser abattre. Il persevère. En 1836, il envoie un *Charlemagne* colossal. Il l'avait commencé si grand que la tête de l'empereur perça le plafond de son atelier et que sa couronne eût renversé le toit. Il fit rire le Jury qui ne comprit pas. « Si M. Préault avait été là, dit David d'Angers avec regret, il nous aurait expliqué ce qu'il a voulu faire. »

Alors il travaille à la fois pour lui-même et pour vivre. Il compose un grand bas-relief, l'*Adoration des Mages*. Il écrit à David : « Je n'ai envie ni de me suicider, ni d'aller à Sainte-Pélagie. Je vous prie de me dire si vous pouvez me faire travailler ; si je n'ai rien par vous, je suis perdu. » David lui fait obtenir des commandes : un buste de l'*Abbé de l'Épée* pour le monument conçu par Lassus dans une chapelle de l'église Saint-Roch ; une *Vierge* pour Nogent-sur-Seine ; une *Sainte Marthe*

(1) M. Maurice Magnin possède une petite terre cuite représentant une *Ondine*, qui doit être une réduction de l'*Ondine* de 1835.



PRADIER. — CÉNOTAPHE DU DUC D'ORLÉANS.
(Chapelle Saint-Ferdinand, à Neuilly.)

pour Bergerac (1846). L'État lui avait acheté mille francs son fameux *Christ en croix*, en bois sculpté, d'une douleur qui rappelle les crucifixions dramatiques du XVe siècle. Offert au curé de Saint-Germain-l'Auxerrois et de Saint-Paul — Saint-Louis et refusé successivement par eux, il fut enfin accueilli par le curé de Saint-Gervais — Saint-Protais après que Préault lui eut écrit : « Vos confrères ont chassé deux fois Notre-Seigneur. Recevez-le, je vous prie, sinon je me fais mahométan. » Cette œuvre émouvante mérite mieux que le coin où elle est reléguée au chevet de l'église.

De cette période critique datent bien des œuvres perdues ou démolies ; quatorze ans de travaux et de colères, où il invente, commence, ébauche des statues qu'il ne termine pas, ne l'ont pas découragé. Ses sculptures repoussées, il était obligé de les briser et de les faire porter par tombereau au fond des carrières.

Vint enfin 1848 et la libération des Salons. Préault restait presque seul de la première troupe romantique, avec la florentine Félicie de Fauveau, avec Maindron, et tous trois devaient mourir à soixante-dix ans, seuls survivants d'une génération ardente.

Peu à peu il conquiert la notoriété. Il se multiplie entre ses deux ateliers du boulevard Bourdon et de la rue du Pas-de-la-Mule. On lui demande une statue de *Clémence Isaure*, la prétendue fondatrice des Jeux Floraux. De toutes les statues de femmes illustres du Luxembourg, c'est certainement la moins banale. Il obtient aussi d'exécuter la statue de *Marceau* qui est à Chartres, jeune, idéal et beau comme un saint Georges républicain ; le tombeau de Robles au Père-Lachaise, qui représente son fameux masque du *Silence* et

le médaillon du tombeau du poète polonais Mickiewicz à Montmorency, dont il disait lui-même et avec raison : « C'est peut-être ce que j'ai fait de mieux » (comme médaillon, s'entend) (1).

De cette période date aussi le médiocre *Cavalier gaulois* du pont d'Iéna qui a inspiré à Michelet une page bien belle et bien fausse. Préault disait en riant : « Ce sera un cheval plus tard, mais ce n'en est pas un ; c'est un quadrupède tuméfié par l'humidité des marais de la Gaule. Il est préhistorique. C'est Michelet qui a trouvé cela. Il a vu tout de suite ce que j'avais voulu faire. » Mais il ne renonçait pas pour cela à ses vieux rêves. Au Salon de 1863 apparaissait une trilogie funèbre : la *Parque*, le *Meurtre d'Ibycus* et *Hécube* qui dataient des années mauvaises. En rendant compte du Salon, Thoré écrivait à ce propos : « De tous les sculpteurs qui ont exposé au Salon, il n'y en a qu'un seul qui ait une franche originalité. C'est Préault, le lutteur des temps romantiques déjà si loin de nous. Ah ! le singulier contraste que fait, parmi ces productions banales et modernes, son *Hécube*, qui date de vingt-cinq ans ! Le public actuel ne comprend plus ce que l'artiste a pu chercher dans cette indescriptible figure de femme abîmée contre terre, et qui semble entrer dans la profondeur du tombeau. Eh bien, c'est le désespoir, c'est une image funéraire, c'est la vie qui pleure la mort. On trouve que ce n'est pas assez fait, qu'on ne devine pas les membres sous le mouvement des draperies. Mais il n'est pas question de cela. Ce n'est pas une ciselure que l'on peut mettre sur une cheminée : c'est une figure pour sceller une fosse :

(1) A comparer avec celui de David d'Angers.

et si le soir sous les cyprès, on apercevait cette forme vague qui se tord, ce serait terrible. »

L'*Hécube* a sans doute été détruite. Parmi ces œuvres menacées, l'une d'elle a été sauvée par Mlle Isbert et elle se trouve aujourd'hui au musée de Chartres, non exposée d'ailleurs et en bien mauvais état. C'est une maquette de cire représentant *Dante et Virgile aux Enfers* (1853), un tourbillon de figures, d'âmes abandonnées et torturées, comme un avant-projet très lointain de la Porte de l'Enfer de Rodin. Par contre a disparu la *Comédie humaine*, étrange figure symbolisant l'œuvre de Balzac, qui se trouvait dans la maison de Gautier, passée ensuite dans celle de Dumas.

Il ne renoncera jamais à ses « rêves tumultueux » qui donnaient à Baudelaire un plaisir immatériel qu'il ne trouvait pas ailleurs ; mais il se calme. Il attend la consécration d'un talent incontesté. « Il y a quarante ans que je fais de la mauvaise sculpture, disait-il avec amertume, cela mérite bien une récompense ! » Tout Paris connaît Préault. Il est alors tel que Carolus Duran l'a peint dans une esquisse du musée de Chartres, avec sa moustache grise taillée en brosse et sa cravate haute qui lui donnaient cet air artiste et soldat des Indestructibles de 1830.

Il travaille au *Jacques Cœur* de Bourges, non pas le Jacques Cœur officiel que l'administration fit corriger et que Préault renia, mais l'esquisse qui est passée de la collection Philippe Gille au musée de Bourges.

De cette période date l'*Ophélia de* Marseille enlisée dans l'eau glauque du lac :

Le nénuphar est beau, près de la chair bleuie,
Livide et que dévore un grand reptile vert.

Il termine un buste colossal de l'*Espérance* qui est à Arras, deux bas-reliefs qui sont à Saint-Lô, bustes d'*Arabe* et de *Peau-Rouge*. Mais il rêvait toujours des statues plus gigantesques. Victor Hugo offrait à David d'Angers des montagnes à sculpter ; Préault, prenant l'offre à son compte, racontait à Thoré ce qu'il aurait aimé proposer à l'Empereur (1865) :

« Sire, je pars pour l'Auvergne. Vous me concédez un pic de montagne. Je vais choisir un puy volcanique dominant le cœur de la France pour le transformer en acropole de la civilisation gauloise ! Je ferais circuler de la base au sommet une voie en spirale assez large pour donner passage à une armée, ou à des flots de peuple... De distance en distance seront espacées comme les sentinelles du sanctuaire des statues de guerriers gaulois de dix mètres de haut. Sur la crête de la montagne, un piédestal composé avec des armures, ustensiles et objets symboliques de la vie de nos aïeux, flanqué de quatre statues allégoriques : le Druide, le Brenn, le Barde et Velléda (dix mètres de haut). Et sur le piédestal une statue équestre de Vercingétorix, les bras étendus criant l'appel aux armes. Tout en airain, bronze, pierre, granit, ou matière sombre et qui se rouille... »

Il manqua à Préault pour se réaliser pleinement la patience et la technique, ces deux noms d'une même nécessité. N'empêche qu'avec ses lacunes il a osé, et que si le mot art garde toujours quelque rapport avec le mot création, Préault fut plus artiste et, osons le mot, plus grand artiste, que beaucoup de ses contemporains, copistes des vieilles formules. Quel que soit d'ailleurs le rang qu'on veuille bien lui accorder, qu'importe ! On

s'apercevra que, même au dernier, il est irremplaçable ; c'est justement la définition du grand artiste, celle qui le fait reconnaître pour tel.

Le lyrisme sculptural de l'école de 1831, qui a trouvé en Préault son type le plus audacieux, le plus persévérant le plus représentatif, a peut-être recherché l'impossible. Il en avait d'ailleurs conscience. Sous un dessin qui représente son médaillon de Delacroix, Préault a écrit : « Je ne suis pas pour le fini. Je suis pour l'Infini » (1). Nous verrons, en résumant la descendance romantique, ce que cette recherche de l'infini en sculpture contient d'un peu décevant. Il convient cependant de marquer ici que l'action de Préault fut salutaire. Dans l'évolution d'un art dégagé de toutes formules périmées, de tous systèmes, qui commencerait à Géricault et qui finirait à Rodin, je ne sais pas trop si son nom ne serait pas le seul à être cité, après ceux de Barye et de Daumier, comme pur de toutes complaisances scolaires (2).

(1) Communiqué par M. Schœller.

(2) Qu'on veuille bien nous comprendre et que l'on ne cède pas à cette manie de distribuer des prix et des rangs. Nous n'ignorons pas Rude, Carpeaux, ni Dalou. Mais, chez ces derniers, il y a un élément plus sûr et plus traditionnel, le même qui les éloigne de notre sujet et assure leur durée.

CHAPITRE IV

Le néo-gothique et la sculpture décorative.

Nous avons parlé, dans notre premier chapitre, de la faveur du gothique à la fin du XVIIIe siècle et du style « troubadour » qui en fut la conséquence. La renaissance du catholicisme renforça ce mouvement. La Restauration consacra l'alliance du pouvoir politique et de la religion. Elle s'accompagna d'une réaction catholique que l'Empire avait déjà amorcée, mais qui s'exerça plus puissante encore avec l'aide gouvernementale. Chateaubriand par son *Génie du Christianisme* avait été le prophète des nouveaux temps. Ce qui chez lui était resté à l'état d'instinct devint dogmatisme chez Bonald et les philosophes de la royauté légitime.

En 1814 l'ordre des Jésuites était rétabli par Pie VII. En 1819 était fondé l'ensemble des œuvres de propagande connu sous le nom de « Congrégation ». L'œuvre des « Missions » commença à élever aux carrefours de nos routes des croix votives.

Ce grand mouvement ne pouvait manquer de se manifester dans les arts. A une époque où les romans finissaient par la profession du héros, les sculpteurs affectionnaient de prendre des moines pour modèles. Ils étaient attirés par le pittoresque des reclus. Feuchère exposa en 1833 un bas-relief représentant *un jeune*

homme suppliant des moines de le recevoir dans leur ordre, et en 1835, il sculpta l'*Apparition de la Vierge au scapulaire à saint Simon Stock, général des Carmélites.*

Michel-Pascal (1), qui sera plus tard un des aides les plus actifs de Viollet-le-Duc, commence par composer des groupes de religieux dans leurs pieux exercices, trappistes ou chartreux. Il va faire des retraites à la Trappe pour surprendre les moines dans des poses caractéristiques.

Il expose ainsi successivement la *Dissertation* de deux chartreux (1847), un chartreux en prière (1845), un trappiste (1855), petites statues qui jouissent d'un grand succès et sont maintes fois répétées.

Cette sculpture à motifs religieux (2) était en effet d'autant plus pratiquée que c'est à elle qu'allaient la faveur, affectée ou sincère, et les commandes ; un romantisme tempéré d'onction y règne. Cette inspiration mystique reçut bientôt un élan nouveau. Les catholiques libéraux de 1830, Lamennais, Montalembert. Lacordaire fondent le journal *L'Avenir.* Toutes les grandes causes désespérées, aimées du romantisme, y trouvent des défenseurs, telles l'Irlande et la Pologne.

(1) François-Michel Pascal, dit Michel-Pascal, fils d'un ciseleur, entra en 1828 dans l'atelier de David d'Angers. Bientôt, ayant eu l'occasion d'étudier, pour des commandes d'orfèvrerie, l'art gothique, il devint le principal collaborateur de Viollet-le-Duc, de Lassus et d'Abadie. Il se vantait d'être un technicien de la taille directe comme les anciens « imagiers ». Malgré l'énorme labeur que lui demandaient ses restaurations, il exposa jusqu'à la fin de sa vie aux Salons. Amateur d'objets d'art et de curiosité, il laissa une belle collection de faïences françaises et étrangères,qui fut dispersée à l'Hôtel Drouot.

(2) Sur cette question de l'art religieux au milieu du XIXe siècle, consultez le livre de l'abbé A. Hubel, *L'Art religieux contemporain* (1868).

malgré l'hostilité d'un pouvoir qui interdisait l'entrée du Salon à *La Pologne enchaînée* d'Étex (1842), qu'il fallut rebaptiser à la hâte *Olympia* (1).

Il est d'autant plus important de noter cette réaction catholique que, dans l'esprit des contemporains, moyen âge et religion sont inséparables :

> *Poète, commençons notre pèlerinage,*
> *Un rosaire à la main, car c'est le moyen âge...*

chantait, en vers de mirliton, Gabrielle d'Altonghem. Art et religion se prêtent un mutuel appui. La mode du gothique commença par être un snobisme du clan « ultra ».

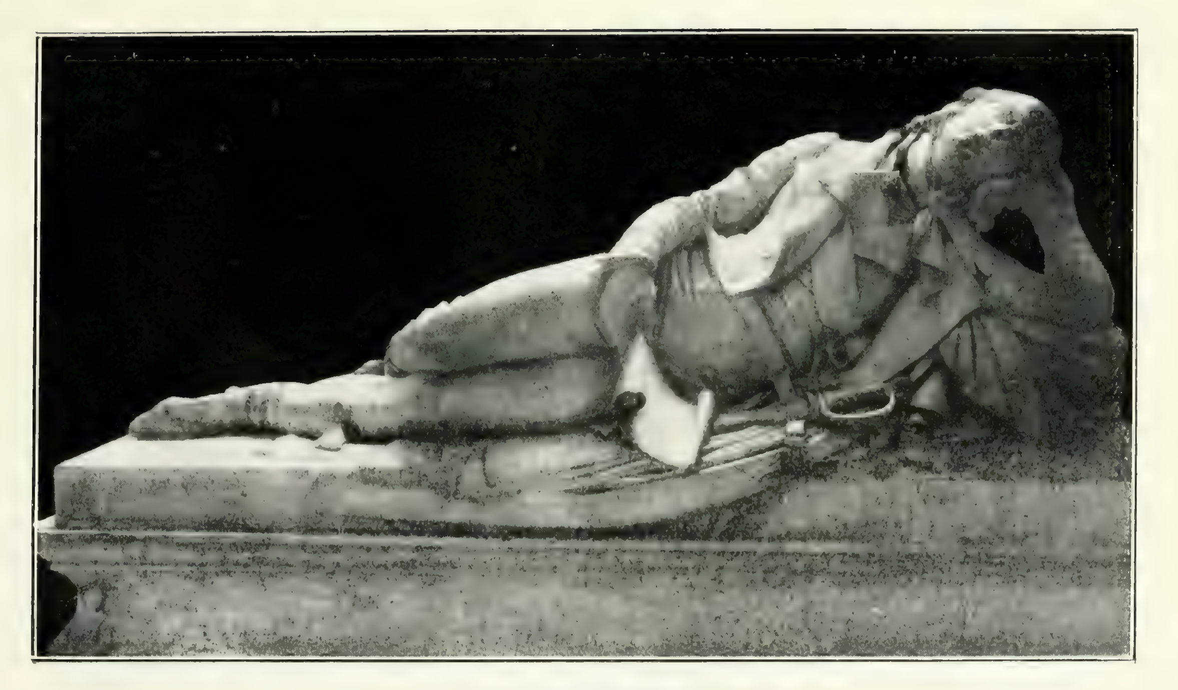
De son côté, la religion combattait pour l'art. Montalembert, mettant en pratique la poésie de Chateaubriand, lança en faveur de nos monuments menacés son livre (qui était un recueil d'articles) : « *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art.* »

Quelque grande entreprise que soit devenue plus tard la restauration de nos églises, au point de vue immédiat le mouvement néo-gothique ne pouvait être qu'une mode. Son expression esthétique fut faible, puisqu'à l'origine il tendait volontairement à la copie — supposée — d'un ancien style (2).

Cependant, au point de vue influence, le mouvement devait avoir à longue échéance une importance capitale.

(1) Cette statue, acquise par l'État, fut placée plus tard, au Grand Trianon. Elle est actuellement en magasin, à cet endroit, depuis 1925.

(2) Notons toutefois qu'à Notre-Dame de Paris, comme à Saint-Denis, Michel-Pascal, Geo roy-Dechaume et même Viollet-le-Duc ont fait œuvre d'artistes créateurs, dans une foule de détails d'un gothique romantique fort amusant.



PRADIER. — CÉNOTAPHE DU COMTE DE BEAUJOLAIS.

(Musée de Versailles.)

Il tendait à rendre à la sculpture son caractère décoratif, d'auxiliaire du monument.

L'art du XIIIe siècle, même caricaturé, même mal compris, donnait aux romantiques une grande leçon décorative, que Viollet-le-Duc ne devait pas oublier. Cette petite chose ridicule qu'est le néo-gothique contient le germe de cette grande chose, la renaissance de tout notre art décoratif.

Nous n'en sommes pas là. A l'origine c'était bien le snobisme d'une aristocratie où se mêlaient artistes, amateurs, grands seigneurs et arrivistes. On y rencontrait Marochetti, l'italien subtil, châtelain de Vaux, près Triel, qui avait jadis fait ses confidences à Étex : « Voyez-vous, mon cher, je briserai tout ce qui se trouve autour de moi. Je me moque de l'art ; mais dans dix ans je veux avoir une brochette de croix de là jusque là... » ; puis à ses côtés son inséparable, le baron Henri de Triqueti, l'ami des princes ; la fille même de Louis-Philippe, la princesse Marie d'Orléans ; puis la femme-paladin, l'héroïne de la Vendée, Félicie de Fauveau ; puis, jeune encore, le comte de Nieuwerkerke (1), beau comme Apollon, qui eut la chance de connaître à Londres Louis Bonaparte, ce qui lui permit d'être surintendant des Beaux-Arts ; enfin, l'anglomane, sculpteur dans ses jeunes

(1) Le comte Alfred de Nieuwerkerke (1811-1892), fils d'un gentilhomme de la cour de Charles X, étudia la sculpture sans maître et exposa pour la première fois en 1842. Après la Révolution de février 1848, il fut nommé directeur général des Musées et malgré ses fonctions officielles, continua d'exposer aux Salons jusqu'en 1861. Il fut membre de l'Académie des Beaux-Arts, surintendant des Beaux-Arts, et sénateur. Il protégea Rude, Carpeaux, Frémiet, Courbet, Ribot. Après 1870 il vécut en Italie. On lui doit un *Guillaume le Taciturne* (Le Havre), un *Descartes* (La Haye-Descartes), un *Napoléon Ier*, (La Roche-sur-Yon), un *maréchal Catinat*. (St-Gratien).

années, le comte d'Orsay (1), prince des dandies. Ces amateurs composaient force statuettes équestres, chevaliers bardés prêts aux tournois avec leurs écus blasonnés. Leur noblesse s'exprimait en lyrisme gothique.

On conçoit l'accueil empressé que leurs nobles amis firent à ces productions. Cela allait si bien avec le cadre des appartements à la mode ! La princesse de Belgiojoso traduisait alors du latin dans un oratoire tapissé de cuirs de Cordoue. La baronne Salomon de Rothschild donnait à dîner dans une salle à manger haute et voûtée comme une cathédrale. Le comte de Pourtalès avait aménagé dans l'hôtel qu'il fit construire par Duban, rue Tronchet, dans un style Renaissance éclectique, une chapelle spéciale pour le monument à Dante de Félicie de Fauveau.

Quelques amateurs plus sérieux commençaient des des collections qui devaient être acquises par l'État. Dusommerard avait loué l'hôtel de Cluny et il y donnait des dîners où l'objet le plus récent remontait au XVIe siècle. Sa galerie devait en 1843 être acquise avec l'hôtel par Louis-Philippe (2).

Revoil, mauvais peintre et collectionneur fervent, s'était créé un petit musée moyen âge qui fut acquis à sa

(1) Le comte Alfred d'Orsay (1801-1852), fils du général d'Orsay, épousa en 1827 lady Harriet Gardiner. Homme à la mode parmi les dandies de l'époque, il se trouvait à Londres, lorsqu'il débuta au Salon de 1845, avec une statue équestre de Napoléon Ier. Ami de Louis-Napoléon, il revint à Paris en 1849. Adversaire du coup d'État, il n'en reste pas moins l'ami de l'Empereur, qui quelques semaines avant sa mort le nomma directeur des Beaux-Arts. Il fit un *Wellington* équestre, dont il y a en Angleterre de nombreuses répliques.

(2) Consulter à ce sujet la curieuse petite brochure de Mme R[illegible] DE SAINT-SURIN sur l'*Hôtel de Cluny au moyen âge* suivi des [illegible]nances de Table et autres poèmes des XVe et XVIe siècles. Paris, 183[illegible].

mort par Charles X et est aujourd'hui au Louvre comme la collection Sauvageot (1).

Pour répondre à cet engouement extraordinaire, les peintres représentaient dans leurs tableaux des intérieurs sombres et dorés comme des châsses. Fouquet peignait le cabinet de Dusommerard (1838), Montaut l'oratoire de la princesse Marie (1848), et Lafaye, son salon (1848).

Ces tableaux s'associaient dans le goût du temps avec les vues d'architecture, œuvre des Richard, des Granet, des Dauzats, qui répétaient sur toiles les admirables lithographies des *Voyages pittoresques et romantiques* éditées par le baron Taylor, où nos cathédrales surgissaient de l'oubli.

Cependant bien avant 1830, l'art gothique avait été révélé aux Parisiens dans les salles du musée des Monuments Français (1793-1816).

Ce musée était formé par le dépôt révolutionnaire des Petits-Augustins qui, grâce à Alexandre Lenoir, son directeur, devint le lieu de rassemblement de tous les fragments échappés à la destruction jacobine.

Lenoir reconstituait ces monuments dispersés, avec art dans des salles voûtées, éclairées par de sombres vitraux, ou dans le Jardin-Élysée planté à l'anglaise d'ifs et de cyprès au milieu des figures gisantes.

Leur réunion leur donnait une importance nouvelle. La foule s'y pressait. Des vocations y naquirent. Le jeune Michelet y reçut « l'étincelle historique ». Ingres y venait dessiner le tombeau d'Héloïse.

Lenoir excellait à faire naître une émotion romanesque bien mieux qu'à répandre une connaissance exacte, qui

(1) Il faut aussi noter ici l'influence immense des lithographies gothiques de Célestin Nanteuil et de Johannot.

d'ailleurs lui échappait. Il avouait son ignorance en disant : « qu'avant François Ier, notre école était plongée dans la plus affreuse barbarie ». Aussi, essayait-il de remédier aux défauts de cet art qu'il trouvait incomplet, en assemblant des fragments disparates. Il bouleversait l'ordonnance des tombeaux de Saint-Denis, plaçait des têtes étrangères sur des corps décapités. Rare le monument qui était offert dans son état primitif.

Les ennemis du gothique profitèrent de cet abus, tels Deseine ou Quatremère qui qualifiait le musée de Lenoir « le plus burlesque, sinon le plus indécent des recueils ».

Sa vie fut courte. En 1815, son origine révolutionnaire le condamnait. Les églises, les particuliers, la galerie d'Angoulême se partagèrent ses dépouilles. Le reste s'entassa dans les cours du couvent, sous la pluie, au grand scandale des artistes et notamment de Delacroix.

Cependant, si l'œuvre de Lenoir disparut, son esprit persista. Une architecture éclectique, un décor sculptural nouveau sont nés du Jardin-Élysée. Les tombeaux gothiques de l'époque romantique en sont des réminiscences. Un architecte classique comme Brongniart dessina pour la famille Greffulhe une chapelle funéraire gothique. Duban signe au cimetière Montmartre la tombe en forme de châsse, où repose Louise Delaroche-Vernet (1845). A Nîmes, Colin couche le gisant de Monseigneur Cart sous des arcs gothiques. Enfin, plus tard dans le siècle, Triqueti termine sa carrière moyenâgeuse en sculptant l'extraordinaire cénotaphe que la Reine Victoria a consacré à la mémoire du prince Albert, son mari (1864), dans la chapelle Wolsey à Windsor (1).

(1) Notons ici le parti, renouvelé de la Renaissance, que Triqueti

Il n'est pas besoin de dire que le style de ces tombeaux n'est pas pur. C'est en cela qu'il est bien de l'époque, qu'il continue la tradition éclectique de Lenoir.

On peut trouver une réminiscence de ce système ornemental, visible encore aujourd'hui, dans la cour intérieure de l'école des Beaux-Arts aménagée par Duban et dans les jardins de l'Hôtel de Cluny réuni aux Thermes par Albert Lenoir en 1843. Le fils continuait ainsi la tradition paternelle.

L'éclectisme sculptural, l'ornement plaqué, emprunté à tous les styles, devait durer longtemps. Quand Duban, en 1833, reçut de son beau-père Debret, la charge d'architecte de la nouvelle école des Beaux-Arts, que ce dernier avait commencé d'élever à l'emplacement des Petits-Augustins, il conserva lui aussi dans sa conception, l'idée d'Alexandre Lenoir. Il voulut faire, en même temps qu'une école, un musée. Il se servit des fragments de sculpture qui se délitaient dans les cours.

« J'ai toujours pensé, écrivait-il au ministre, que la presque totalité des restes existant aux Petits-Augustins, devaient former (la) décoration (de l'école) et j'ai conçu la disposition de l'ensemble comme devant recevoir tous ces fragments... ; bien plus je venais vous transmettre le vœu que les fragments de l'art gothique, qui pourraient survivre aux démolitions que l'embellissement de Paris nécessite, puissent trouver place dans les différentes parties du musée.... » C'était contraire à toutes les règles académiques. Cependant Ingres lui-même, directeur de l'École, dut intervenir pour empêcher d'envoyer les sculptures au Dépôt des Marbres. Ce transfert,

tira de la polychromie. Il employa pour le décor de la chapelle *vingt-huit* espèces de marbre.

disait-il au ministre, « devait contrarier et peut-être rendre inexécutable l'excellente idée de M. Duban.... »

L'œuvre de Duban contribua certainement à diriger les architectes. Des maisons, des hôtels, des manoirs s'élèvent dans ce style. Il y règne un anachronique mélange de moyen âge, de Renaissance et même de rococo. C'est l'époque où le colonel de Brack fait venir de Moret au Cours-la-Reine la maison dite de François I[er] pour Mademoiselle Mars, où A. de Beauchesne se fait construire son étonnant manoir à tourelles (1835), où la famille d'Orléans commande pour la chapelle de Dreux un clocheton gothique, à côté d'une rotonde Empire.

Après 1835, des maisons dites « Renaissance » poussent dans les quartiers élégants. A. Dumas fait élever à Port-Marly un magnifique manoir qu'il nomme Monte-Cristo (1847).

L'Académie ne voyait pas sans horreur cet envahissement. Elle s'agitait pour protéger le temple romain. Ses élèves mêmes se révoltent.

Lassus publie son fameux manifeste « Réaction de l'Académie contre l'art gothique » (1846) où il conclut : « Pour nous l'art gothique est une langue toute faite et la seule qu'un artiste français doive employer pour exprimer ses idées. » Et Lassus était élève de Labrouste, ancien pensionnaire de l'Académie à Rome.

En effet les jeunes architectes n'étaient pas restés en dehors du grand courant de la littérature, de la peinture, de la religion et de la mode. Coup sur coup, phénomène unique, le prix de Rome avait consacré des talents indépendants. Gilbert (1822), Duban (1823), Labrouste (1824), Duc (1825), étaient passés à la Villa, non sans provoquer des froissements et des disputes

qui avaient eu leurs échos à l'Académie. En 1829, Labrouste, en rupture de Villa, revint à Paris fonder avec Duban et Duc un atelier d'architecture indépendant où de 1830 à 1856 se formèrent les futurs restaurateurs de nos monuments historiques.

A la suite de quelques rares amateurs et précurseurs, les romantiques qualifiaient de « gothiques » les primitifs italiens, qu'ils exaltaient. Ils s'arrêtaient à Florence (1) et n'allaient pas jusqu'à Rome. De plus, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le vrai génie grec retrouvé s'alliait à l'Italie du Quattrocento pour une offensive contre l'académisme. « Florence et Athènes, lieux de perdition », s'écriait Quatremère, qui disait aussi de Labrouste et de Lassus son élève. « C'est papa et maman » ; c'était en effet la cathédrale et le Parthénon réconciliés.

En 1846, on créait l'École d'Athènes. En 1847 la première promotion passait à Rome et Thouvenel en faisait cette description horrifique à un ami : « Ils ont des mines peu avenantes, le crâne chevelu, d'audacieuses cravates, des gilets bizarres et un extérieur entaché de romantisme. » Comme Gautier disait justement de Delacroix, « ils comprennent l'antiquité à la manière de Shakespeare ».

Il ne faut pas oublier non plus, dans cette revue des influences qui expliquent le renouveau du gothique, que Paris en 1830 offrait dans son ensemble, à de jeunes yeux, un aspect « moyen âge ». Victor Hugo fut plus aidé qu'on ne croit par la réalité quand il fit sa fameuse

(1) Cette renaissance florentine fut vulgarisée par *Corinne*. Duret est le premier qui ait exploité cette veine, en sculpture. En peinture Maurice Quaï, élève de David, fut, tout au moins d'intention, le premier de ces préraphaëlites.

description de la Ville, vue de Notre-Dame (1). Les « Jeunes-France » de Gautier habitaient les îlots de maisons sordides qui encombraient la place du Carrousel. Balzac logeait Gaudissart aux Halles, rue des Deux-Écus. Victor Hugo promenait ses héros au Marais où il avait lui-même son logis.

Ces vestiges aimés, habités, célébrés par les romantiques, n'étaient pas respectés par l'Administration. On les démolissait, on les mutilait. On ampute Saint-Leu à Paris, Saint-Gilles à Caen. On abat l'Hôtel-Dieu à Orléans et les plus dégoûtants usages sont imposés à des monuments respectables. Le vandalisme révolutionnaire est dépassé par l'ignorance, par la courtisanerie bourgeoise. Lors du sacre de Charles X à Reims, on abat pendant huit jours à coups de marteau quantité de têtes sculptées qui faisaient saillie sur la façade et auraient pu blesser le Roi Très-Chrétien. Victor Hugo présent au Sacre le raconte. Défenseur du « démon ogive » il écrit dans la Revue des Deux-Mondes son article : « Guerre aux démolisseurs » (1825), qui allait être suivie de *Notre-Dame de Paris* (1831). Il rejoignait Montalembert.

Ce grand mouvement d'opinion devait avoir son dénouement dans la création par Guizot de la Commission des Monuments Historiques (1837).

A dire vrai on avait déjà commencé à restaurer nos monuments gothiques. En 1806, après le rétablissement du culte, Napoléon ordonna la restauration de l'église abbatiale de Saint-Denis. Cellerier, chargé des travaux, commence cette série épique et lamentable d'essais, de transformations, de restaurations fantai-

(1) Il s'aida surtout de la description de Sauval



RUDE. — NAPOLÉON S'ÉVEILLANT A L'IMMORTALITÉ.
(Musée du Louvre.)

sistes, de restitutions scandaleuses, qui ont fait de la pauvre église de Saint-Denis le monument-martyr type. le sujet d'épreuves des apprentis architectes. Le nom le plus tristement célèbre de cette série de restaurateurs vandales est celui de Debret (1813-1846). Comme on l'a dit (1), sous sa direction rien n'échappa au marteau du maçon, murailles, pignons, arcs-boutants, roses, pilliers, voûtes, tout fut gratté à vif, entaillé, remis à neuf. Aussi Debret, soutenu par l'Académie à laquelle il avait déclaré vouloir faire « du gothique du temps de saint Louis », fut-il sévèrement attaqué. Il y avait de quoi. Avec l'aide de son exécutant principal Brun, il se livrait à des travaux qui dépassaient les « créations » de Lenoir.

On conçoit comment l'action de Viollet-le-Duc put sortir de ces essais malheureux. Son érudition impeccable, son génie intuitif différaient, mais ses buts étaient les mêmes et il visait lui aussi la restitution du gothique intégral. Il crut à un gothique pur, à un gothique absolu, à ce qu'on pourrait appeler un classicisme du gothique.

Cependant Viollet-le-Duc fut trop génial et complexe pour qu'on le réduise à cette formule. Sa grande œuvre, l'alliance de l'art et de l'industrie, il l'entrevit tout jeune, dès 1835 (2). A cette date il avait fondé avec Desbœufs un atelier de sculpture et il demandait en ces termes du travail à l'Administration : « (Les deux associés) ont l'espoir que la réunion tentée pour la première fois dans les temps modernes de la sculpture d'ornement avec celle de la figure satisfera au besoin universellement senti d'opérer une nouvelle renaissance dans un art

(1) Paul Vitry et Gaston Brière. — *L'Église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux.*

(2) A cette date aussi paraît le fameux livre de Rio : *De l'Art chrétien.*

qui est presque descendu au rang des métiers. »

La demande fut, bien entendu, classée. Mais, en 1840 à vingt-six ans, on lui confiait la restauration de Vézelay. Il devait prouver, par ses belles résurrections, la nécessité du vieux maître d'œuvres, qui dessinait tout lui-même, une ferrure de porte ou un crochet de pinacle.

Le goût *antiquaire* se légitime, devenant raisonné. Ses aides, ses praticiens Toussaint (1), Michel-Pascal, qu'on appelait l'homme du XIIe, Geoffroy-Dechaume (2) étaient aussi des romantiques. Ils habitaient tous l'île Saint-Louis où ils voisinaient avec une colonie d'artistes, Daumier, Barye, Feuchère, auxquels se joignaient Dupré, Daubigny, Baudelaire et Gautier. Ils sont tous connaisseurs, collectionneurs passionnés de ferronnerie, de céramiques, de bois sculptés. Eux-mêmes font des modèles d'art industriel.

Feuchère (3) avait tout jeune repoussé des boucliers de

(1) Toussaint (François-Christophe-Armand) commença à travailler la serrurerie avec son père, s'adonna ensuite à la sculpture d'ornement, puis fréquenta l'atelier de David d'Angers. Il eut en 1832, le deuxième grand prix de Rome et débuta au Salon en 1836. Il travailla à la restauration de plusieurs églises parisiennes.

(2) Adolphe-Victor Geoffroy, dit Geoffroy-Dechaume, étudia à la *Petite École* de la rue de l'École-de-Médecine, puis fut élève de David d'Angers et de Pradier. Tout jeune il travailla à l'Arc de Triomphe et à la Madeleine. Il s'adonna ensuite à l'orfèvrerie, puis il étudia le gothique. Il devint le collaborateur de Lassus, de Boeswillwald, de Ruprich-Robert et de Viollet-le-Duc dans leurs restaurations de monuments historiques. Il n'exposa à aucun Salon. Il était membre de la Commission des monuments historiques, et fut le premier Conservateur du musée du Trocadero. Il laissa une collection d'objets d'art qui fut dispersée à l'hôtel Drouot.

(3) Il ne faut pas confondre notre sculpteur qui est Jean-Jacques Feuchère (1807-1853) avec l'orfèvre du même nom, qui travaillait à la fin du XVIIIe siècle, ni avec Léon Feuchère († 1852) qui fut architecte. Fils de J.-F. Feuchère, ciseleur, élève de Cortot et de Ramey, J.-J. Feu-

fer de style Renaissance (avant 1830), qui avaient trompé les romantiques, d'ailleurs peu avertis. Barye, le grand Barye, faisait pour vivre, à ses débuts, encriers, candélabres, brûle-parfums, cendriers, bougeoirs, flambeaux, coupes, et même plus tard des dessus de pendule comme son *Roger avec Angélique sur l'Hippogriffe* pour le duc de Montpensier (1840). Klagmann (1) composa un vase en argent pour le duc d'Orléans (1844), l'épée offerte au comte de Paris (1840) (2) et celle qui fut donnée au général Changarnier (1849). Moine ornait de bas-reliefs un vase de Chenavard (1833). Triqueti enfin, le plus infatigable de ces fournisseurs de l'industrie, avait composé une dague où s'inscrivait l'histoire de la Maison de Guise (1831), une poire à poudre (1831) où était sculptée la Chasse de Saint-Hubert, un couteau de chasse (1831), un candélabre gothique (1831), des coupes, des épées, des aiguières, des vases, toute une orfèvrerie où se retrouvait et s'exaspérait le gothique composite de l'époque. N'oublions pas qu'il est aussi l'auteur des

chère travailla d'abord pour les orfèvres ; il débuta au Salon de 1831. On lui doit de nombreuses statues destinées a des monuments parisiens et des fresques décorant l'église Saint-Paul-Saint-Louis. Il laissa une importante collection d'objets d'art, qu'il avait réunie au cours de ses vingt dernières années.

(1) Klagmann fut d'abord mouleur en cuivre, puis modela et devint élève de Feuchère et de Ramey. Il travailla à la décoration intérieure de plusieures monuments officiels. On lui doit la fontaine de la place Louvois. Il ne cessa de s'intéresser à l'art appliqué. Il fut membre du Conseil de surveillance des manufactures des Gobelins, de Beauvais, de Sèvres, et l'un des fondateurs de l'Union des arts décoratifs.

(2) Cette épée vient d'être léguée à la ville de Paris par le feu duc d'Orléans, son fils (1926). Elle sera sans doute prochainement exposée au musée Carnavalet. Cf. l'article de M. Buttin : *l'Épée du comte de Paris.* (Gazette des Beaux-Arts, 1927.)]

portes de la Madeleine pour lesquelles il fut aidé par Maindron.

Tous ces artistes, Préault, David d'Angers même, fournirent des modèles à Froment-Meurice, le grand orfèvre du temps qui réduisait leurs statues en épingles, en pommes de canne, en candélabres, en pieds de coupes (1). Duban composait encore en 1851, dans ce style, la toilette de la duchesse de Parme.

Félicie de Fauveau, doit être nommée parmi ces décorateurs néo-gothiques; elle composa une lampe représentant des archanges (2), un miroir en bois sculpté dit

(1) Un de ses plus fameux ouvrages est le coffret de mariage du comte de Paris, en forme de missel (1859). M. Mahler en possède une copie. Sur Froment-Meurice, consultez Ph. Burty, *Froment-Meurice, argentier de la Ville*, 1883.

L'idéal du sculpteur-orfèvre romantique a été donné par Balzac dans le personnage de Wenceslas de son roman, la *Cousine Bette*.

(2) Cette lampe fut acquise par le comte de Pourtalès, qui acheta également le monument à Dante, dont nous parlerons plus loin. Voici le signalement de la lampe, tel qu'il est donné dans la *Description des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, faisant partie des collections de M. le comte de Pourtalès*, par J.-J. Dubois :

Lampe de Saint Michel. — La composition de cette lampe est le développement des psaumes *orate* et *vigilate*, appuyé sur le culte des Saints Anges Gardiens.

L'archange saint Michel, debout sous une *cathedra* et revêtu de l'armure des chevaliers de son Ordre, veille le feu bénit, en s'appuyant sur une longue épée à lame flamboyante. A ses pieds, sur les bords d'une vasque de forme hexagone, sont les quatre écuyers d'office d'un chevalier banneret, remplissant les fonctions de porte-lance, de poursuivant d'armes, de porte-heaume et de simple écuyer.

La base de la *cathedra* est ornée de pilastres, auxquels sont suspendus les écus chargés des pièces honorables de la milice céleste. La vasque, destinée à contenir la lumière, est ornée d'une corniche angulaire, sur laquelle sont gravées les paroles des psaumes déjà cités, et le vieux cri d'alarme si connu : *Vaillant, veillant ; veillant, vaillant*. Chaque angle de la corniche abrite un chien de garde, qui soutient

« Miroir de la Vanité » (1839), la garde de l'épée du roi de Sardaigne. Mais sa figure, la plus extravagante parmi les amateurs du moyen âge, va nous arrêter plus longtemps.

En 1831, on pouvait lire dans *L'Artiste* : « Mademoiselle de Fauveau, M. Henri de Triqueti, M. Chenavard, M. Antonin Moine balaient courageusement des vieux monuments la poussière oubliée et réhabilitent avec bonheur, chacun à sa manière, toute une période historique ».

La jeune fille dont il était question allait faire parler d'elle. Elle était née à Florence, où son père était banquier, d'une de ces anciennes familles bretonnes, en qui revivent le robuste tempérament des féodaux, le mépris des autres, l'orgueil des vertus surannées, l'indépendance farouche, le dévouement, volontiers agressif, pour le trône et l'autel.

Son père, ruiné, quitta Florence et dut accepter d'être à Besançon fonctionnaire du régime impérial, secrétaire général du département du Doubs. Là, elle grandit, difficilement éduquée par ses maîtres. Elle se fit renvoyer pour indiscipline des diverses pensions où ses parents

un ruban qui entoure la circonférence entière du monument.

Le culot formant le bas de ce fanal est terminé par trois génies d'espèces diverses, qui expriment une commune pensée de vigilance, en saisissant ensemble un même caillou, (ce caillou, de forme ovale, est un lapis-lazuli, quelques parties du monument sont peintes et dorées), dont la chute pourrait déceler leur retraite, et afin que le sommeil ne les livre point à leurs ennemis.

Sur la partie inférieure du panneau en chêne sculpté sur lequel est appliqué cet ouvrage, on lit : *Non dormit qui custodit.*

l'avaient placée. Dans la dernière, où elle resta trois ans, elle fut condisciple des sœurs d'Achille Fould, ce qui plus tard lui servit. Elle dévore romans et histoires, Walter Scott, Shakespeare, Dante. Elle monte à cheval, modèle des cires. Sa grand'tante voulait la marier pour la calmer. Mais elle refusa, ne se sentant pas disait-elle, née pour cet état. Comme la vocation religieuse ne l'appelait pas non plus, sa mère la tourna vers l'art.

En 1822, son père, belle intelligence et royaliste ardent, mourut d'une colère politique. Elle vint avec sa mère à Paris. Elle fut reçue comme une enfant prodige dans le grand monde, qui était le sien; elle fut bien accueillie à la Cour, présentée par sa parente Mademoiselle du Cayla.

Elle s'installe un atelier rue La Rochefoucauld où elle reçoit des amis qui la conseillent : Ary Scheffer, Ingres, Delaroche. Elle prend des leçons d'Hersent. Elle veut vendre et vivre de son travail. A cette nouvelle, son grand-oncle Fauveau de Frénilly, pair de France, fut épouvanté et la traita de folle. Mais quand cette bretonne avait quelque chose en tête, elle le voulait bien.

Son premier envoi au Salon comprit deux bas-reliefs dont les sujets étaient tirés du roman l'*Abbé* de Walter Scott. On parle d'elle. Elle se plonge dans l'histoire du moyen âge, s'emballe pour Dante et conçoit son monument à la gloire du poète, qui est un de ses plus importants ouvrages.

C'est une composition en marbre de $2^{m},40$ de haut couronnée par un pinacle et deux clochetons, supportée par quatre colonnes torses. Le motif central représente Paolo Malatesta et Francesca da Rimini, au moment où, dit Dante, « ils ne lurent pas plus avant ». Le groupe

est gracieux et un peu fade, trop joli. La partie la plus originale est le motif inférieur où l'artiste reprend, comme dans les scènes narratives des tableaux primitifs, les mêmes personnages à un autre moment de l'action. Là, un démon ailé enveloppe les amants et les entraîne dans le châtiment que l'enfer leur réserve. Ce dernier groupe, original, est comme un balbutiement, une figure informe et lointaine du même sujet que Rodin suspendra plus tard dans la fumée de soufre qui s'agite sur sa Porte de l'Enfer (1).

(1) Le groupe conçu avant 1830 fut sculpté de 1830 à 1836. Nous en donnons ici la description complète d'après le livret de *J.-J. Dubois*, déjà cité :

MONUMENT EN MARBRE DE CARRARE. — Assise sur un siège et sous un pavillon (ou plutot *lindiera* : sorte de balcon couvert et en saillie, très fréquemment appliqué sur les palais et les maisons particulières d'Italie) soutenu par quatre colonnes torses, Francesca de Rimini seule avec Paolo, jeune frère de son époux, s'arrête troublée à la lecture d'une histoire qui réveille en elle le souvenir dangereux d'une première passion. La vue baissée sur le livre et le doigt arrêté snr la page fatale, l'infortunée écoute les paroles de son amant, qui, à demi agenouillé, et prenant l'une de ses mains dans les siennes, la conjure de céder à un amour dont les suites doivent entraîner leur perte.

Le fond du pavillon présente une entrée en partie close d'une portière, et une fenêtre sur laquelle est perché un hibou qui se retourne, et semble épier la scène dont il est témoin·

Le pavillon, dont l'ensemble et les détails rappellent très bien les ouvrages de ce genre construits en Italie pendant le moyen âge, est surmonté d'un fronton aigu, découpé en trèfle, et décoré à son angle supérieur par les écussons armoriés des familles Guido et Malatesta. Les acrotères latéraux sont formés par des espèces de clochetons élancés, supportant les figures ciselées de deux anges gardiens dont les ailes sont repliées, et qui semblent déplorer la chute des âmes échappées à leur protection ; enfin, au sommet d'un membre d'architecture (gâble) placé en arrière et dominant toutes les autres parties de l'édifice, se voit également courbée, la figure de Minos, juge inflexible et suprême du second cercle de l'Enfer.

Entre les consoles placées sous la base du monument sont groupées les âmes inséparables de Francesca et de Paolo, devenues le triste jouet

Le comte de Pourtalès devait acheter plus tard le morceau, ce qui ne manquait pas d'audace. L'artiste devient une figure à la mode. C'est alors qu'Ary Scheffer peint son portrait, où elle paraît comme une aimable jeune fille en costume d'amazone, ses cheveux blonds coupés court, à l'imitation de la duchesse de Berry qu'elle admirait. Elle a des commandes et elle en fait avoir à ses amis.

Delaroche, entraîné par cette volonté dominatrice, se met à la sculpture (1). Thiers conservait dans sa collection une de ses œuvres, un *Saint Georges terrassant le démon*, petit modèle d'une statue de bronze, très contournée et agitée, qui était destinée à orner les Champs-Élysées, en pendant avec un groupe commandé à Félicie de Fauveau par Charles X et qui devait représenter *Charles VIII entrant en Italie*. Félicie fait étudier à Delaroche les vieilles chroniques. Ingres qui veut lui faire copier l'antique y renonce après quarante-huit heures. Delaroche fait ses *Enfants d'Edouard* et prend la sœur de Félicie pour un de ses modèles. L'orgueil la prend et le comte de Pourtalès doit lui dire : « Pour quelques petits succès, il ne faut pas vous croire un Michel-Ange ! »

d'un génie infernal, qui se rit de leurs douleurs et les transporte à son gré sur tous les points du lieu *muet de toute lumière*, où ils sont enfermés à jamais. Au-dessus de ces figures, sur un ruban déplié, est tracé ce vers, indiquant le genre de leur supplice :

Di quà, di là, di qui, di su gli mena.

L'inscription gravée sur le côté droit de cet ouvrage nous apprend qu'il fut commencé à Paris en 1830, et terminé à Florence en 1836.

(1) Nous citons en appendice quelques-unes des sculptures de Delaroche.



RUDE. — LE MARÉCHAL NEY.

Mais 1830 éclate. Elle en est indignée. Chez cette femme d'action à l'énergie débordante, l'art passa au second plan. Elle rejoint en Vendée la petite troupe des agitateurs légitimistes. Elle devient aide de camp de la comtesse de la Rochejacquelein. Sa mère, aussi enragée qu'elle-même, fond son argenterie pour lui envoyer des balles et de la poudre qu'elle va distribuer la nuit, à cheval, aux Vendéens. Le jour elle expédie lettres et courriers. Elle se déguise, court le pays, en homme, pieds nus, en carriole.

En 1832, traquée avec son amie par la police, elle se fait prendre pour protéger la comtesse. Dans la prison où elle est jetée pendant huit mois, sa mère vient la rejoindre. Elle y compose, ne pouvant rester inactive, une lithographie satirique à propos de la mort de Monseigneur de Bonnechose. On y voit l'archange saint Michel foulant aux pieds un coq louis-philippard et pesant dans sa balance la goutte du sang épiscopal et martyr. Berryer offre de la défendre. Elle refuse, plaide elle-même sa cause à Poitiers et est acquittée.

A peine revenue à Paris, suspecte au nouveau gouvernement, surveillée par la police, elle refuse de recevoir ses anciens amis ralliés, Delaroche ou Scheffer, qu'elle traite de lâches et de traîtres.

La nouvelle équipée vendéenne de 1834 la trouve résolue. Cette fois, c'était sérieux. Elle se bat vraiment pour la duchesse de Berry, avec son escadron de vierges bretonnes, Mathilde Lebescher, Eulalie de Kersabiec. On connaît la fin de l'aventure, les combats sanglants du Chêne et de la Pénissière, où d'ailleurs elle ne parut point.

La duchesse est arrêtée. Ses compagnons sont traqués.

Félicie de Fauveau, « l'Héroïne de la Vendée », est condamnée à la prison perpétuelle, sa tête est mise à prix. Elle se sauve en Belgique, puis en Suisse, puis en Italie. Enfin elle s'arrête à Florence où elle est née, et où elle rejoint les Bourbons émigrés.

Toutes ces aventures avaient altéré une santé pourtant robuste. Elle se repose; puis recommence à sculpter. Elle est entourée de la curiosité populaire, des prévenances des princes, qui aident sa fortune médiocre. Son grand-père meurt. Elle acquiert un ancien couvent, où elle s'installe un atelier. Elle meuble sa demeure de triptyques sculptés, de bas-reliefs achetés chez les revendeurs florentins. Ce studio de la Via deï Serragli est une étape nécessaire pour les touristes mondains.

Chennevières qui la vit à Florence en 1841, nota sur son carnet :

Il faut revoir au fond de son vaste jardin
L'artiste aux cheveux blonds, la femme-paladin...

Il laisse d'elle un pittoresque portrait : toque renaissance, justaucorps de drap rouge, jupe de velours bronze, pourpoint de même couleur. De petites mains et de petits pieds, gracieuse et exprimant bien ses idées, aimant toujours les chevaux et les chiens, surtout Sablé sa magnifique levrette.

Elle défendait avec ardeur ses opinions féministes, sa foi dans la phrénologie, ses goûts en art. Avant Ruskin, elle était admiratrice des primitifs et préraphaëlite. Elle accusait Raphaël d'être venu au monde pour tuer la peinture. Ses seuls maîtres étaient les vieux gothiques qu'elle essayait d'imiter dans les vitraux qu'elle dessinait pour le château d'Ussé.

Elle montrait ses travaux. Dans son atelier nu, il y avait un groupe récent, Judith et Holopherne, frisé comme un roi assyrien. C'est disait-elle, Louis-Philippe et la duchesse de Berry.

Des commandes lui venaient des princes qui la protégeaient. Elle portraitise la duchesse, le duc de Bordeaux, futur Henri V, qui était alors à Venise. Elle fait une *Sainte Geneviève* pour la duchesse; un *Saint Georges délivrant la Cappadoce* pour la comtesse de La Rochejacquelein. On lui achète de Russie et d'Angleterre. Les aristocrates voyageurs ne quittent pas Florence sans avoir emporté quelque chose de sa main; cela explique pourquoi la France possède si peu d'œuvres : le monument à Dante, le bénitier du musée de Douai, représentant l'âme se détachant des sentiments terrestres, le bas-relief de Louviers, le monument au baron Gros (à Toulouse) commandée par Mademoiselle Sarrazin de Belmont. L'Angleterre, la Russie retiennent ses ouvrages et aussi l'Italie qui a, l'un des derniers, le tombeau de Louise Favreau, qui est placé dans la *chapelle Médicis* à Santa-Croce (1).

Enfin en 1852, elle revient en France. A l'Exposition de 1855, elle groupe ses dernières œuvres, *Sainte Dorothée*, *Sainte Elisabeth*. Peu à peu l'oubli se fait; la paralysie gagne cet organisme indomptable. Elle perd ses amis et le plus cher de tous, lord Crawford. Elle meurt à soixante-quatorze ans, le crayon en main, après avoir eu le temps de dessiner son tombeau : une dalle avec deux inscriptions; en haut, Vendée; en bas, Labeur,

(1) Félicie de Fauveau a ainsi sculpté le tombeau de sa mère, primitivement enterrée au couvent de Monte Olivetro. Il est placé aujourd'hui dans le cloître des Carmes de Florence.

Honneur, Douleur. Ce romantisme fait aujourd'hui sourire. Mais dépouillé de son fracas, il ne manque pas de grandeur.

Il est difficile de juger une œuvre dispersée, presque inconnue, de qualité très inégale. Comme tous les néo-gothiques, elle sentit bien l'alliance nécessaire de la sculpture avec l'architecture. Mais son architecture est trop souvent un décor plaqué et mal conçu. Et puis cette vie si remplie n'eut pas à ses débuts place pour le développement d'un métier sûr. Son talent est resté celui d'un amateur très doué. Dans les œuvres que j'ai vues d'elle, ce qui choque, c'est un manque d'harmonie de l'ensemble : elle aime le détail et le petit détail ; on lui donnerait une âme d'orfèvre ; elle aurait fait, elle a dû faire de curieux bijoux. Mais ses grandes machines ressemblent alors à des bijoux agrandis, aux détails imprévus, pittoresques, amusants, mais qui nuisent.

Puis elle voulait mettre, par-dessus tout cela, trop de littérature, trop d'emblèmes, d'armoiries, de figures parlantes. Le bijou devient rébus ; le tombeau veut être en même temps objet d'art et profession de foi. Le calme, l'unité de vie, la sérénité manquèrent trop à cette trépidante, pour qui l'art ne fut que la forme et le dérivatif du regret du passé.

Si l'on prenait le néo-gothique au pied de la lettre, comme la copie d'un style fixé, il est évident que ce serait là un art mort d'avance et sans intérêt. Il s'en faut bien heureusement. On n'a jamais rien copié abso-



MARIE D'ORLÉANS. — JEANNE D'ARC EN PRIÈRES.

lument, et les romantiques moins que d'autres. Le néo-gothique est bien une création romantique. Jules Janin avait raison quand il disait : « Nous avons tout inventé, même le moyen âge. »

Tout le monde d'ailleurs n'était pas dupe. En 1827, à propos de Triqueti, un esprit lucide, chercheur et batailleur, Laviron disait bien : « Nous ne nous rappelons pas avoir rien vu qui rappelle la simplicité du moyen âge. » Il avait raison.

D'ailleurs on se lassa vite du pur pastiche. Déjà en 1832, Lamartine écrivait à Hugo : « Le gothique est beau, mais l'ordre et la lumière y manquent — ordre et lumière, ces deux principes de toute création éternelle —. Adieu pour jamais au gothique ! Les ruines sont bonnes à décrire, mais non à habiter. » Sans discuter cette phrase, n'en retenons que le détachement.

Mérimée lui-même plaisantait la manie moyenâgeuse : « Je connais, dit-il, un fort galant homme qui, logeant tout près d'une gendarmerie, a fait bâtir une maison de campagne avec créneaux, mâchicoulis et tours de guet (1). »

Laviron, disait encore en 1833 : « Le moyen âge est un livre où nous venons lire avec les yeux de l'esprit, mais la foi nous manque. » Michelet, lui-même, reniait son admirable histoire du moyen âge ; il écrivait en 1855 la *déroute du gothique*. Il disait : « Le passé tue l'avenir... l'art est mort, c'est que l'histoire l'a tué. Au nom de l'histoire même, nous protestons. L'histoire n'a rien à voir avec ces tas de pierres... »

Malgré tout, l'élan était donné. Le néo-gothique conti-

(1) Cf. pour l'évolution des idées sociales un curieux témoignage : LOUIS REYBAUD, et son *Jérôme Paturot* (1843).

nua sa carrière. En 1852, deux cents églises gothiques se bâtissent en France. En 1864, une exposition du Moyen Age s'ouvre à Malines.

Les successeurs mêmes des romantiques en sont touchés. Carpeaux à ses débuts sculpte à Valenciennes, en style gothique fleuri, un portail de bois. Et Rodin, le pèlerin des cathédrales, le dernier des romantiques, qui, lui, était remonté au vrai moyen âge, avouait : « Oui, il y a du gothique dans l'*Ève*, et dans les *Bourgeois de Calais*. »

CHAPITRE V

La sculpture d'histoire.

« Vous traversez une grande ville vieillie dans la civilisation, une de ces villes qui contiennent les archives les plus importantes de la vie universelle et vos yeux sont tirés en haut, *sursum, ad sidera* ; car, sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent, dans un langage muet, les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science, du martyre... Fussiez-vous le plus insouciant des hommes, le plus malheureux, le plus vil, le fantôme de pierre s'empare de vous pendant quelques minutes et vous commande au nom du passé de penser aux choses qui ne sont pas de la terre.

« Tel est le rôle de la sculpture », conclut Baudelaire après avoir écrit cette page dans son salon de 1859. Telle fut la pensée romantique. Non pas que nous fassions de la sculpture d'histoire une création du Romantisme. Elle est si traditionnelle qu'elle se place à l'origine même des arts plastiques. On a toujours célébré en marbre ou en bronze les grands de ce monde. Mais si ce besoin s'est perpétué à travers les siècles, la forme qu'il a prise vers 1830 fut nouvelle. Le Romantisme apporta au bronze

une manière pathétique de rendre l'effigie des grands hommes, en même temps qu'un besoin de mettre en valeur le côté moralisateur des belles actions.

On pense bien qu'avec ces intentions, le Romantisme ne pouvait pas s'accommoder du nu héroïque qui régnait en 1820. La première question, visible, extérieure qui sépare académiques et romantiques fut la question du costume.

En 1804, à propos du Napoléon de Chaudet qui porte un manteau et un code pour vêtement, Vivant Denon demandait « que l'on débarrassât la sculpture de ces entraves du costume qui arrêtèrent ses progrès sous le règne de Louis XIV et qui pensèrent l'anéantir sous ceux de Louis XV et Louis XVI ». Ce qu'il y a de plus extraordinaire, Visconti en citant ces lignes en 1859, après la révolution esthétique de 1831, leur décernait éloges et applaudissements !

Croire cependant que la bataille se continua régulière et implacable serait aussi faux. La distinction du costume n'est pas un criterium de tout repos entre les deux styles. Bosio, choyé par la Restauration, concevait l'antiquité telle qu'un poème de l'anthologie ou un roman alexandrin. Voyez cependant le romantisme historique de son Henri IV enfant ! La bataille fut justement d'autant plus indécise que les partis se donnaient des gages.

En 1808, Roland dressait un Napoléon vêtu de son véritable habit de cour, comme Cartellier le faisait pour son Roi de Hollande (1808) et pour ce même Vivant Denon dont nous avons cité les lignes intransigeantes et qui manqua cette occasion de nous léguer son académie intégrale. Notons d'ailleurs que la statue de Denon en

habit d'académicien, assis, est une fort belle chose (1).

Sans doute les costumes modernes des académiques voilaient seulement le jeu des muscles et à travers les pantalons collants se devinaient encore la rotule des Atrides. Mais ce qu'il en faut retenir c'est que même au beau temps de l'académisme, de Quatremère de Quincy, d'Emeric David, jamais le nu héroïque, le mythe de l'antiquité restituée ne prévalut absolument. Le faux gréco-romain idéal, la géométrie codifiant la beauté vivante avaient aussi contre eux les survivants par l'esprit de l'ancien régime, tel Lagrenée-le-Jeune qui disait à Delécluze : « Les bras et les jambes de l'Apollon du Belvédère ressemblent à des navets ratissés. »

Ce chassé-croisé d'influences n'est pas pour diminuer le mérite du Romantisme mais pour l'expliquer. Même considéré dans cet accessoire vestimentaire le Romantisme, en ramenant la sculpture iconique à la tradition, obtint un succès révolutionnaire. En 1819, le Roi René de David d'Angers, celui de la fontaine d'Aix, drapé dans son manteau royal passa pour beaucoup plus audacieux et original qu'il ne l'était réellement dans l'évolution de la statuaire.

Bien mieux encore. La découverte de la véritable sculpture antique, au nom de quoi on parlait sans la connaître, aida au succès des romantiques. Les marbres rapportés en 1815, par lord Elgin montraient une liberté de ciseau qui étonna les académiques.

La guerre grecque de l'indépendance (1824-1829) révéla, en art, un génie hellénique ignoré.

L'enseignement même était en péril. Les jeunes pro-

(1) Au cimetière du Père-Lachaise.

tégés de l'Académie, prix de Rome de 1831, allaient respirer en Italie une ambiance néfaste aux principes qu'on leur avait laborieusement inculqués. Ils y rencontraient Berlioz venu à Rome grâce à son *Sardanapale*. Étex et lui se demandèrent un moment s'ils n'allaient pas s'engager comme brigands ou se faire moines. Étex ne fit que sculpter deux bas-reliefs historiques. Mickiewicz promenait au clair de lune, dans les ruines du Colisée, le beau profil que Préault devait plus tard sculpter sur sa tombe. Litz jouait ses paraphrases dans le salon d'Ingres, d'un Ingres libéral, qui reprenant un thème de Géricault, faisait des études de nègres. L'indépendance soufflait si bien que Baltard demandait à aller en Grèce : ce qui lui fut refusé. En vain, car en 1846 l'École d'Athènes était fondée : nous avons vu comment l'art grec véritable devait enterrer ses imitateurs.

Pour revenir au nu et aux costume c'est un élément de comparaison intéressant sans doute, mais superficiel. Académiques et romantiques ont en ce sens fort mêlé leur vestiaire. Des statues du XVIIIe siècle comme le *Washington* de Houdon, ou du XIXe siècle, comme le *Bonaparte* de Corbet traduisent le modèle vêtu de son habit quotidien avec une virtuosité de technique que le Romantisme n'atteindra jamais (1).

Il serait préférable de rechercher la différence essentielle dans l'esprit qui a présidé à la conception de la statue, dans ce qu'elle a voulu dire. La sculpture classique représente un personnage sous la forme de l'éter-

(1) Sur cette question du nu, consulter la brochure de HENRIET : La statue de Racine à la Ferté-Milon. *Essai sur les statues à l'Antique* Château-Thierry, 1893 (extrait des *Annales de la Société hist. et art. de Château-Thierry*).

nité : son repos est quasi divin, héroïque, quel que soit son costume. Il ne prouve rien que lui-même.

La statuaire romantique au contraire cherche à saisir l'individu dans une action, dans une pose éloquente et symbolique, dans un drame à thèse muet, qui joigne l'exemple à la prédication et qui entraîne. Elle sculpte le héros et autre chose que lui : un moment de son existence, et cherche à rendre ce que j'aimerais appeler une sculpture instantanée par un portrait-anecdote. De là d'ailleurs découle son grand défaut, son instabilité et l'inquiétude qu'elle donne au regard.

Si, au milieu de ces théories, l'indécision s'empare de l'esprit de l'historien, c'est qu'au fond cette même indécision régnait dans les œuvres et chez les hommes. Ce perpétuel balancement des forces contraires sera sensible, vu dans l'œuvre de deux artistes bien différents, mais également influençables, Rude et David d'Angers ; il faut commencer par eux, puisqu'on peut, avec autant de raisons, leur accorder ou leur refuser la qualité de romantique.

***

Rude l'est-il? Ce bourguignon trapu, du pays des orateurs et des sculpteurs réalistes, fut, d'intention du moins, le plus classique des hommes. Cela ne veut pas dire, académique. Il apprit de son maître Cartellier « que la draperie à l'antique n'est pas essentielle à la dignité de la sculpture et qu'un artiste peut s'accommoder même de l'ancien costume français ». Sous l'influence de son ami, l'illuminé Jacotot, il mesure, calcule, copie attentivement le modèle.

Malgré tout, ce scrupuleux, ce grand talent tradition-

nel, fut mal vu de l'Académie. En 1842, il disait aux élèves de David qui venaient lui demander de remplacer leur maître : « Il se pourrait que mon aversion très souvent exprimée pour les théories académiques vous fût imputée à crime. Je n'envoie plus au Salon de crainte d'être refusé comme Barye, comme du Seigneur, comme Maindron, comme tous ceux qui se détournent des chemins battus. »

Pourtant il faisait sa bible du livre d'Emeric-David, des fameuses *Recherches sur l'Art statuaire*, couronnées par l'Institut, en même temps qu'il lisait Plutarque ou le *Mémorial de Sainte-Hélène* (1). Et loin de choisir dans ces livres, comme les purs romantiques, des sujets de sculpture, il disait à ses élèves : « N'y cherchez que l'inspiration de sujets qui vous soient propres. Vous vous direz quelquefois au milieu d'une lecture : voilà un tableau tout fait ; eh bien ! s'il est tout fait, ne le faites pas. »

Cet « ancien », admirateur des Romains fut en somme et surtout un classique réaliste, mais dont le réalisme fut au service d'une intention expressive, quelquefois prêcheuse, qui déforme le classicisme du XVIIIe siècle et en fait souvent quelque chose de romantique par le mouvement, le cri, le geste. On le voit dans sa *Jeanne d'Arc* inspirée, écoutant les voix, dans son *Ney* chargeant, dans son *Napoléon* cadavérique *s'éveillant à l'immortalité*, toutes effigies volontairement parlantes, saisies à un moment dramatique de leur action. Même sa fameuse

(1) Rude a eu son Eckermann qui a recueilli la tradition de son enseignement dans un livre : *Rude, sa vie, ses œuvres, son enseignement. Considération sur la sculpture*, plus classique que les œuvres du maître.

Patrie chantant la « Marseillaise » du *Départ des volontaires de 1792*, bien qu'elle ne soit plus réaliste, mais allégorique, reste inconsciemment romantique à cause, notamment, de ses proportions colossales. « Toute statue plus grande que le modèle, disait Émeric-David en parlant des artistes grecs, était renversée sur l'ordre des juges. » En effet le colossal n'est pas classique. L'outrance est romantique au premier chef. Quand Rude faisait poser sa femme pour sa figure hurlante et lui disait de crier « Plus fort ! Plus fort ! », en même temps qu'il oubliait son décimètre, il bousculait le modèle et les théories et son tempérament moderne s'exprimait librement malgré ses trophés d'armes à l'antique.

***

David d'Angers, petit homme blond, dévoré d'ambition et d'inquiétude, fut un plus complexe et plus mince personnage. Mais la même alternance d'inspiration le fait se renier lui-même. On pourrait avec les phrases dont il couvrit des carnets, car il fut grand écrivassier, dresser un volume de contradictions.

Il admirait Chateaubriand et Poussin, et avec cela était aussi jacobin que son homonyme Louis David. Il disait : « Le nu est la condition de la sculpture », proclamait « que l'art doit être chaste comme une jeune fille », stigmatisait « les exploiteurs qui tâtent le pouls à leur époque », sculptait d'après son grand homonyme, le jeune Bara qui n'a gardé de son uniforme que ses baguettes.

Pourtant il était le sculpteur romantique par excellence aux yeux de ses contemporains. La sculpture était

pour lui « la tragédie des arts ». Il demandait à F. de Lasteyrie des renseignements sur les costumes de ses personnages historiques. Les poètes du Cénacle accouplaient son nom à celui de Louis Boulanger, le grand sculpteur à côté du grand peintre. Victor Hugo l'assommait d'effrayantes louanges. Il lui criait avec emphase :

Va ! Que nos villes soient remplies
De tes colosses radieux !...

Le poète n'était que trop écouté. Sous le règne de Louis-Philippe pullulèrent les souscriptions publiques destinées à ériger un monument aux grands hommes des petites villes. David est l'infatigable fournisseur de maquettes souvent adoptées. C'est entre beaucoup d'autres, Riquet à Béziers, Gutenberg à Strasbourg, Cuvier à Montbéliard, Bonchamp à Saint-Florentin, le Général Foy à Paris, Bichat à Bourg, Cheverus à Mayenne, Racine à la Ferté-Milon.

Ces « colosses radieux » sont certainement la partie la plus faible, la moins originale de son œuvre, surtout les nus à l'antique. Devant le Racine, une paysanne disait le jour de l'inauguration : « Il est beau comme un ange ! » ce qui était une critique implicite aussi dure que l'exécution explicite de la statue de Foy auquel un journaliste procéda en 1831 : « Est-il rien de plus ridicule, dit-il, que cette statue que l'on nous donne pour le général Foy. Je vois bien une académie nue comme un ver, mais le général, le député, l'orateur, que j'ai tant admiré à la tribune, et que j'ai rencontré sur le boulevard, où est-il ? »

Également faibles demeurent son Larrey, son Casimir Delavigne que leurs costumes réels ne sauvent pas d'une

indifférence glacée. Car, il faut le redire, le costume ne fait pas le style, plus qu'il ne fait l'homme. Un nu peut être romantique comme le *Roland furieux* de du Seigneur et tous les costumes du monde ne cachent pas l'absence de vie de certains cadavres grandiloquents embaumés par David d'Angers.

D'ailleurs ses effigies romantiques ne sont pas toutes meilleures que les autres, il s'en faut bien. On doit être aussi sévère pour le *Grand Condé*, lançant son bâton de maréchal dans les tranchées de Fribourg, qui, au salon de 1817, arrachait à un paysan extasié : « Ma fine, c'est comme l'orage ! »; pour le *Général Gobert* blessé à mort, tombant de cheval; toutes effigies cependant romantiques, saisies dans l'instantané de leurs actes ; pour son Jean-Bart, dont il disait : « J'ai voulu indiquer qu'il s'élance à l'abordage et appelle ses marins par un geste qui puisse être vu de tout le monde. »

Ses statues intéressantes sont exceptionnelles, tels le *Corneille*, le *David Pury* (1848), l'*Ambroise Paré* (1839), le *général Drouot* (1853).

La dualité d'inspiration de Rude et de David d'Angers se retrouve à plus forte raison chez de moins célèbres artistes. Même chez des indépendants comme Maindron ou Préault, on peut saisir cette seconde attitude, l'attitude officielle, nécessaire à qui veut obtenir des commandes. C'est pourquoi il ne faut pas juger Préault sur sa *Clémence Isaure* ou sur son *Jacques Cœur*, pas plus que Maindron sur son *Clovis*.

Les romantiques officiels, fabricants de statues, seraient bien plutôt Triqueti (1) et Marochetti. Le baron Henri de

(1) Le baron Henri de Triqueti était fils de l'ancien représentant du roi de Sardaigne à la Cour de Russie. D'origine piémontaise, il obtient

Triqueti, italien naturalisé français, riche, jouissant des plus hautes relations, répandu dans la société aristocratique et cosmopolite, était bien placé pour obtenir des commandes, et il n'en manqua pas. On retrouve ses œuvres en Angleterre comme en France. Son compatriote Marochetti, également italien naturalisé, également pourvu de relations princières, qui fait presque la même fortune, place aussi ses statues en Italie, en France et en Angleterre.

Chez ces deux italiens reste encore sensible le style troubadour, celui du *Grand Condé* de David (1817), empanaché et théâtral.

Même un grand talent n'échappe pas au goût du jour. La *Jeanne d'Arc écoutant ses voix* de Rude est émouvante, inspirée malgré un rien de pose dramatique. Cependant Rude a placé à côté de sa Jeanne une ferblanterie « moyen âge » que Anatole Desvoges lui avait envoyée pour le remercier du buste de son père.

Le romantisme historique, issu et dégagé à la fois du style traditionnel et du « troubadour », vise d'autre part à la morale, à la vertu, à l'émotion, au pittoresque. Il choisit pêle-mêle des personnages édifiants ou émouvants, sympathiques et populaires, par leurs personnes ou leurs actes.

Bosio avait fait en 1824, d'après le tableau de Versailles

plus tard, la naturalisation française. Il étudia d'abord la peinture avec Hersent, exécuta quelques tableaux, puis s'adonna ensuite entièrement à la sculpture. En 1861, il devint membre de la commission consultative des musées Impériaux. En 1864, il alla en Angleterre appelé par la Reine Victoria (il etait protestant) qui lui commanda la decoration de la chapelle Wolsey à Windsor. Ce fut son plus considérable ouvrage. Le musée de Montargis conserve un grand nombre de maquettes et de dessins de sa main.

attribué à J. Bunel, un petit *Henri IV* qui joignait la popularité du Roi au charme de l'enfance. Ce jeune *Henri IV* de Bosio, (lointain rappel du jeune *Louis XIV* de Guillain) fit école. A la même veine appartiennent le jeune *Louis XIII* de Rude, le plus beau de la série (1842); le jeune *Édouard VI* de Triqueti, en manches à crevés, décoré de la Toison d'or, flanqué d'un lévrier familier et lisant les saintes Écritures (1857); enfin le jeune *Bonaparte à Brienne* de Rochet (1853). Même l'académique Lemaire sculpte en 1847 le jeune *duc de Bordeaux*, petit bonhomme de sept ans, gravement emmailloté dans son uniforme. En 1853 encore, Michel-Pascal, fidèle à ce thème, y joint l'imitation d'un tableau de Delaroche et sculpte *les enfants d'Édouard* (1).

Tous les personnages connus de l'histoire défilent dans les ateliers. C'est le *Louis XI* de Jaley (1837), plus expressif que nature (2), le majestueux *maréchal de Saxe* de Rude (1836) réplique de la statue de Pigalle : le très beau *Charles VII* de Barye (1833); le *Guillaume le Taciturne* de Nieuwerkerke (1843); le *Richard Cœur de Lion* de Marochetti (1850); le *Gaston Phœbus* de Triqueti (1862); le *Guillaume le Conquérant* de Rochet (1851).

Dans les cénacles et les ateliers on lit les histoires et les légendes, on invente des personnages. Clémence Isaure, prétendue fondatrice des Jeux Floraux, se voit illustrée par Chaponnière (1822) et par Préault (1848). Cette dernière statue était destinée comme la *Jeanne d'Arc* de Rude, à la série des Femmes de France du jar-

(1) La tragédie de Delavigne, *Les Enfants d'Édouard*, date de 1832.
(2) La tragédie de Delavigne, *Louis XI* date de 1833.

din du Luxembourg, suite assez mauvaise et qui vaut surtout par son cadre.

Les historiens aimés sont célébrés eux aussi par leurs artistes-lecteurs. Klagmann fait un *Jehan Froissart* (1835).

Mais un fervent d'Augustin Thierry ou de Michelet, ne pouvait se contenter d'une seule effigie pour traduire ses impressions. Il lui faut un drame entier avec accessoires et figurants. La sculpture d'histoire devient un rébus. Pour aider à la compréhension de ces statues ou de ces bas-reliefs le livret du Salon comporte dix lignes d'explication. On édite même des brochures séparées qui contiennent pour l'instruction des visiteurs des notes historiques. Plus tard des archéologues comme Adrien de Longperier, comme Vallet de Viriville écriront dans de graves revues des comptes rendus critiques des œuvres exposées, au point de vue de l'histoire, en relevant de préférence les bévues et les anachronismes.

La sculpture historique devient de la sculpture à programme. Gechter expose *Le Combat de Charles Martel avec Abderame, roi des Sarrazins* (1833), Bougron restitue *Chilpéric et Frédégonde* (1833), et *Le roi Pépin descendant dans l'arène pour combattre un lion* (1831). Barye modèle un *Charles VI dans la forêt du Mans*, figure pathétique levant les bras de stupeur (1833) (1). C'est encore Charles VI que Huguenin assied dans une chaire gothique, enlacé par l'aimable Odette de Champdivers (1839); Gayrard sculpte un Maillotin (1838). Grevenich fait courir Tanneguy-Duchatel sauvant le dauphin (1834). Nieuwerkerke sculpte un tournoi où le

(1) Delaville avait fait un drame sur *Charles VI*.

duc de Clarence désarçonné trouve la mort (1839). Sa rivale Félicie de Fauveau, sculpte en bas-relief le *combat de Jarnac et de la Chataigneraie* (1862). Triqueti donne en 1831, également en bas-relief, une *Mort de Charles le Téméraire*, qui fit sensation. Pour aider à comprendre l'esprit de l'époque, voici le commentaire qu'en donne *L'Artiste* : « Le duc de Bourgogne vaincu cherche son salut dans la vitesse de son cheval. Mais un cavalier le poursuit, l'attaque et le perce de son épée. Il y a quelque chose d'étrange et de fantastique dans cette composition si neuve et si originale. M. de Triqueti a sculpté le cadre de son bas-relief en bois, en style d'architecture bourguignonne, orné d'emblèmes et de portraits. »

Non contents d'illustrer une scène, des artistes voulurent traduire l'histoire de France tout entière. Toussaint fait ainsi couler en bronze une cinquantaine de médaillons qui en célébraient les pages les plus pathétiques (1837-1838-1845).

Ces ouvrages ne subsistent pas tous. Parmi les survivants tous ne sont pas connus, et le reste ne mérite pas toujours un commentaire. Certains cependant sont honorables. La statue de *La Tour d'Auvergne* de Marochetti (1841) ne manque pas d'une virile assurance. Son *Philibert-Emmanuel de Savoie* (1837), statue équestre érigée à Turin, est même une œuvre intéressante. Le héros est casqué d'un morion emplumé pour légitimer son surnom de Tête-de-Fer. Il rentre son épée au fourreau d'un air glorieux, geste symbolisant sa victoire de Saint-Quentin. Le cheval piaffe, la queue ondule, la tête encense. Ce serait là une des première réactions du siècle contre les quadrupèdes massifs des Lemot et des

Bosio, si l'on ne savait pas que vers 1820 Géricault avait modelé la maquette d'une statue équestre qui devait avoir quelque allant.

On pourrait encore placer parmi les figures réussies, le *Jacques Cœur*, de Préault (1875). Il n'en faut pas juger d'après la statue officielle, reniée par l'auteur, ayant subi les retouches administratives que l'artiste irrité laissa faire à son praticien. L'esquisse — jadis dans la collection Philippe Gille, aujourd'hui au musée de Bourges — est d'un autre caractere, strapassée, les jambes trop courtes, d'un romantisme certain.

L'histoire ancienne, c'était bien ; mais pour maintenir à une haute tension l'émotion que dégagent les vieux âges, il fallait en littérature le génie de Michelet, qui en sculpture n'a pas suscité d'égal. Il est bien plus facile avec l'histoire récente de remuer les foules à peu de frais. C'est ce qui explique le succès plastique de l'épopée impériale. L'Empereur tombé, la France se réveilla bonapartiste. Charlet avec ses lithographies, Béranger avec ses chansons, bientôt Victor Hugo furent les fourriers de la légende glorieuse. La silhouette de Napoléon hantait tous les objets familiers, les pendules, les tabatières, les pipes et les assiettes. Dumas faisait jouer, en 1831, son drame *Napoléon Bonaparte ou Quinze ans d'histoire de France*. Ce culte atteignait l'idolâtrie. Il traversait les continents. Les magazines représentaient Napoléon divinisé, adoré dans des temples chinois. Le funèbre et glorieux retour des cendres (1840) en fut l'apothéose.

Une apothéose qui, au point de vue esthétique, se déroula devant un médiocre décor d'opéra, s'il faut en croire Victor Hugo historiographe des « Choses Vues ».



A. PRÉAULT. — MÉDAILLON DE DECAMPS.
(*Musée de Lille.*)

Les statues des grands hommes qui jalonnaient l'esplanade des Invalides étaient de bois et de plâtre et leur valeur esthétique valait l'intrinsèque. Maindron avait sculpté un *Charlemagne*, du Seigneur un *Jourdan* et Klagmann un *Lannes*. Elles avaient un caractère industriel de productions en séries pour fêtes démocratiques que l'on retrouve dans une prodigieuse quantité de statues et de bustes de l'époque, commandés au hasard, aux illustres et aux inconnus, pour meubler les monuments et les administrations. Les artistes expédiaient ce travail dans le moule de l'académisme, avec l'indifférence pressée d'une besogne alimentaire. Ils échappent à l'art.

Mais, en dehors de ces mauvaises images de commande, l'histoire impériale a inspiré de nombreuses œuvres; l'admirable *Ney* de Rude (1853) (1); le médiocre *Larrey* de David d'Angers avec l'exagération des bosses cérébrales et du nanisme; le *Travot* de Maindron très réussi (1837); le *Championnet* de Sappey (1848); le *Drouet d'Erlon* de Rochet (1845); le *Kléber* de Grass (1835).

Quant aux *Napoléon* ils sont trop. Les fêtes de 1840, les concours pour le tombeau multiplient projets et maquettes. Tout le monde a fait au moins un Empereur et pourrait dire comme Barye après son second *Bonaparte* : « Et puis, j'en ai assez des Napoléon! ». Le plus romantique est encore le *Napoléon* de Rude. Il s'éveille du dernier sommeil sur son rocher de Sainte-Hélène :

Une nuit — C'est toujours la nuit dans le tombeau —
Il s'éveilla!...

(1) La première pensée du *Ney* était plus simplement dramatique. Il se présentait seul, debout, devant les balles françaises du peloton d'exécution. Cette esquisse est au musée de Dijon.

Ce n'est pas le chef-d'œuvre de l'artiste. Le linceul est raide, le masque est trop bien mort : le symbole sort mal. Mais c'est certainement son œuvre la plus étrange.

A côté de ces effigies isolées d'illustres, l'histoire même de l'Empereur donna prétexte à quelques œuvres curieuses. Gechter exposa en 1834 l'*Engagement*, scène de l'expédition d'Égypte ; et Moine composa en 1833 une petite statuette de *Grognard assis*, qui ressemble à un Charlet sculpté et qui faisait pendant à un *Bonaparte*.

L'histoire contemporaine, si elle était attirante, comportait des difficultés. Aussi son illustration est-elle exceptionnelle. Avec 1830 et 1848 des épisodes des révolutions sont exposés aux Salons. En 1831, tout chaud encore de la bataille, Grevenich compose un épisode des journées de Juillet. Le livret le commente ainsi : « Un combattant charge son fusil en jetant un regard sur son camarade tombé à ses côtés ». C'est l'inspiration même de *La Barricade* de Delacroix. En 1848, Triqueti esquisse pour un concours *la mort de Monseigneur Affre*. C'est là tout pour l'histoire contemporaine.

Quant aux statues officielles des princes, elles nous échappent. L'académisme le plus frigide y règne. Même un demi-romantique comme Marochetti est mal à l'aise dans ces travaux ennuyeux. Son *Duc d'Orléans* équestre « exhale, comme disait Gustave Planche, les bornes de sa grandeur et l'ennui du commandement ».

La vraie, la belle statuaire contemporaine gît sur les tombeaux. La mort est un thème romantique par excellence ; il fut réussi.

Chargé de sculpter la tombe du général Gobert (1847), David d'Angers commet le contre-sens le plus caractéristique d'un style. On y voit le général à cheval.

renversé en arrière, blessé à mort et qui tombe. Son meurtrier, un espagnol de guerilla, à genoux entre les jambes de la bête qui se cabre, tient encore son tromblon à la main. Rien de plus étrange que cet assaut pétrifié sur une tombe. Sous cette réserve d'inconvenance volontaire, le morceau en soi est curieux. David fut mieux inspiré quand pour le tombeau de Botzaris, il sculpta la charmante petite grecque qui écrit le nom du héros sur la dalle. Chaponnière s'en inspira pour sa *Captive de Missolonghi au tombeau de Byron.*

Les gisants qui plaisaient au goût néo-gothique, convenaient aux artistes novateurs. Étex, romantique repenti, immobilise Géricault à moitié soulevé sur sa tombe, en robe de chambre, en bonnet grec et la palette à la main, lui qui vivait toujours à cheval (1841).

Pradier a laissé, dans un style élégiaque un des plus touchants tombeaux de la série, celui du comte de Beaujolais (1) (1839). Le comte est couché sur son manteau d'uniforme ; sa main fine soutient sa belle tête bouclée, nonchalamment penchée, dans la pose pensive d'un héros de Chateaubriand. Tout le costume est traité avec une souplesse, une virtuosité prodigieuses. Pradier flatta, il est vrai, un peu trop son époque. Dévoré d'ambitions, avide de gloire et d'argent, il offrit facilement aux bourgeois de son temps de blanches et souples nudités de marbre. Mais il connaissait les bonnes règles. Avec son *Comte de Beaujolais*, il atteignit, un jour, par la douceur, presque le pathétique.

On dirait que la pensée de la mort exalte les talents.

(1) L'original est à Versailles. Une réplique fut transportée à Malte — Beaujolais était chevalier de l'Ordre — par le baron Taylor, le pèlerin des *Voyages pittoresques et romantiques en France.*

Le cénotaphe du duc d'Orléans, sculpté par Triqueti pour la chapelle Saint-Ferdinand est sa meilleure œuvre. Il est vrai que le dessin lui en fut donné par Ary Scheffer (1843).

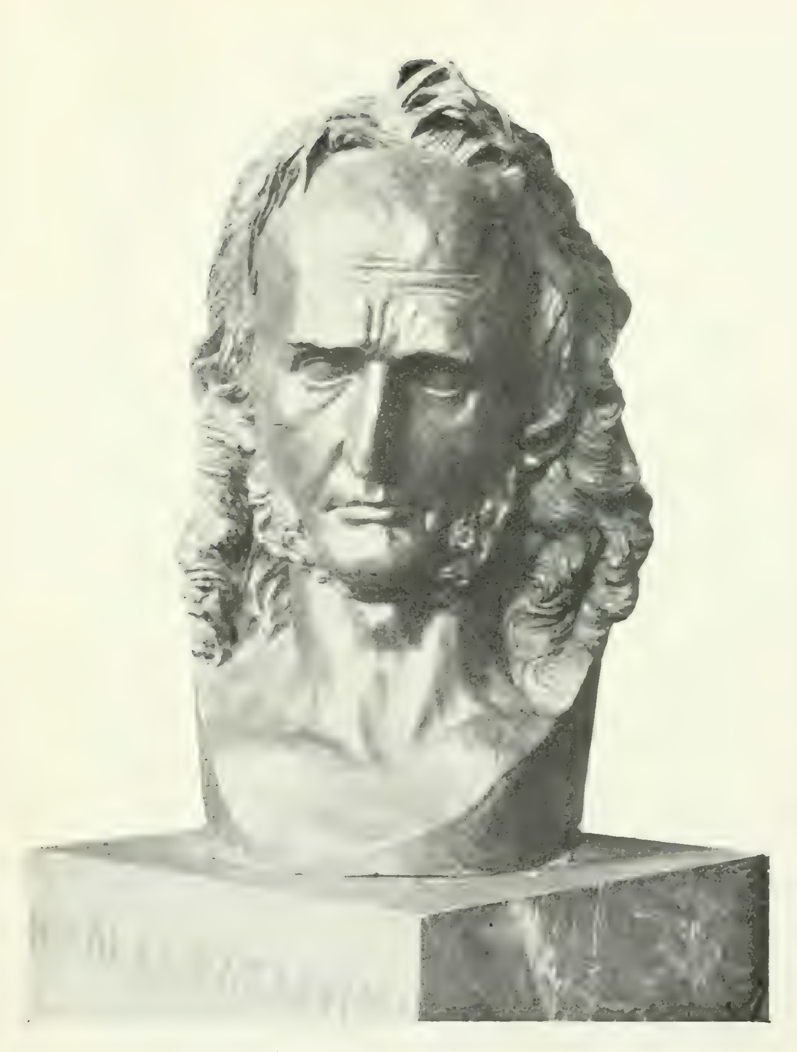
Ary Scheffer, seul, a sculpté la gisante du tombeau de sa mère, au cimetière Montmartre. Rien, dans sa peinture, n'égale cette figure émaciée, doucement inclinée, les yeux clos, avec les larges draperies du linceul qui enveloppent un corps grêle.

Enfin Rude, dans un tout autre sentiment que les précédents, a peut-être trouvé son chef-d'œuvre avec le gisant du tombeau de Cavaignac (1847). Vu de profil comme d'habitude, la noblesse du masque, l'allongement du linceul qui retombe à peine, imposent à l'ensemble un repos grandiose et recueilli. Mais vu de haut comme le permet une petite esquisse de l'ancienne collection H. de Rochefort, le drame reparait. Le linceul agite des plis furieusement pressés. Il semble que la mort n'ait rien calmé. Comparez ce gisant avec l'*Ophélie* de Préault, que l'eau gluante est en train d'engloutir. Vous verrez que Rude n'est pas, des deux, le moins romantique.

*

La passion que le romantisme voulait exprimer dans ses statues était bien plus facile à rendre en bas-reliefs. Mais le bas-relief ne se conçoit pas sans architecture. C'est un art monumental qui fait corps avec la masse.

L'architecture était alors, est-il besoin de le dire, strictement classique. Mais ces monuments gréco-romains dont l'achèvement était légué par l'Empire à la Royauté restaurée, devaient supporter des bas-reliefs, dont la



DAVID D'ANGERS. — BUSTE DE PAGANINI.

(Musée d'Angers.)

presse indépendante réclamait à grands cris l'attribution à des artistes romantiques.

Quand Thiers eut enfin, choisi pour l'achèvement de l'arc de Triomphe, artistes et sujets, ces bas-reliefs exécutés trente ans plus tard témoignèrent d'un style qu'eût désavoué le premier architecte. Il suffit, pour s'en assurer, de leur comparer les bas-reliefs de l'arc du Carrousel.

Si le choix de certains noms est discutable, si Thiers substitua la bataille de Jemmapes à la victoire de Marengo, que l'arc devait spécialement glorifier à l'origine, c'est tout de même à lui que nous devons les reliefs de Rude, de Feuchère, de Marochetti.

En dehors de ces morceaux, le reste est non seulement classique mais académique. Dans l'immense frise de l'entablement où se pressent les grands hommes qui fêtent la Fédération, à peine peut-on trouver un petit coin curieux où Brun sculpta autour de Joséphine de Beauharnais, David dessinant, Gossec et Rouget de l'Isle. Cela rappelle tout aussi bien la frise de la colonne de la Grande-Armée, qui s'inspire elle-même de la colonne Trajane. Dans la frise du retour des Armées, Rude, plus classique encore que de coutume, a remplacé les chevaux du charroi par des bœufs.

Le romantisme, il faut aller le chercher ailleurs, bien entendu dans la figure allégorique de la Patrie, de Rude, et aussi dans trois des bas-reliefs qui dominent les piédroits, le *Passage du Pont d'Arcole*, de Feuchère, la *Prise d'Alexandrie*, de Chaponnière, et la *bataille de Jemmapes*, de Marochetti.

Nous avons dit que la « Marseillaise » de Rude, n'était pas absolument classique. Elle bafoue les règles de l'École

qui enseignait que « le geste ne doit pas s'élever au-dessus de la tête, ni s'abaisser au-dessous de l'estomac ». Les bons camarades de Rude ne manquèrent pas de critiquer cette mégère en furie. Pradier, avec une hypocrisie méchante et une pudeur assez drôle de la part de ce sculpteur de dames en chemise, disait à Gigoux : « On ne doit pas représenter une femme avec les jambes écartées ». Et David, se sentant souffleter par cette outrance qu'il avait recherchée sans pouvoir l'atteindre, exhalait son dépit en injures : « La passion qui grimace aux moments les plus solennels est ridicule. Le visage de la Liberté est hideux. »

Ne parlons point des autres hauts-reliefs. Leur banalité irrite quand on a vu les projets que Rude, confiant dans la parole de Thiers, avait élaborés pour les autres piédroits.

Pour saisir l'esprit de ces artistes, pour comprendre comment pouvaient se coudoyer au travail des tempéraments si divers, écoutons ce que l'un d'eux, Lemaire, disait plus tard à Fourcaud : « Nous n'allions jamais au chantier de l'Étoile sans entrer au hangar de l'Épure où étaient exposés les bas-reliefs de l'arc de Titus. Nous nous y rencontrions souvent, Feuchère, Cortot, Foyatier, Marochetti, Rude et moi, et nous nous attardions à causer des chefs-d'œuvre de l'antiquité, des bas-reliefs d'Athènes, du défilé militaire de la colonne Trajane. Chacun avait son mot qui le peignait. Cortot en revenait toujours à ceci : « La sculpture est un art grave. » Rude s'écriait : « Les anciens, quels hommes ! » et Marochetti, italien subtil, emporté, plein de formules bizarres, concluait : « Il faudrait faire de la sculpture moderne qui fut an-« tique. » Insensiblement, on parlait des grands faits com-

mémorés dans l'arc de Triomphe, la Révolution, l'Empire... Ah ! l'Empire surtout!... Un jour, Pradier, qui ne venait que rarement parmi nous, eut cette réflexion : « l'Empereur a de la grandeur, beaucoup de grandeur, « mais sans la grâce. » Rude, auquel cet artiste trop gracieux était en horreur, serra les poings, et Marochetti riposta : « Ne touchez pas à l'Empereur, monsieur Pradier, c'est un ancien ! »

Commençons par Chaponnière (1). Sa prise d'Alexandrie (1834), mouvementée, est savamment étagée et composée, mais ses Turcs sont malheureusement habillés comme dans une toile de Van Loo. Feuchère, dans son passage du Pont d'Arcole, s'est inspiré de fort près, surtout pour le Bonaparte, du tableau d'Horace Vernet. Marochetti (2) enfin, sculpta le plus pittoresque de l'ensemble le *Jemmapes* (1834). Ce qui lui donne son caractère, c'est moins le groupe banal des cavaliers de profil que certains détails réalistes, l'homme blessé de gauche, le soldat piétiné par les chevaux, et à droite, entre deux chevaux morts, le hussard, au bras en écharpe,

(1) Chaponnière, sculpteur et peintre né à Genève, ville française en 1805, fut élève de Pradier son compatriote, et prit part aux Salons de 1831 à 1835. On lui doit, en dehors du bas-relief de l'arc de Triomphe, une statue de *David vainqueur de Goliath* à Genève. Il a exécuté aussi des bustes, des statues et des portraits à la sépia ; le musée Rath à Genève possède plusieurs de ses ouvrages.

(2) Le baron Charles Marochetti naquit à Turin en 1805 et fut naturalisé français en 1841. Il travailla la sculpture et alla à Rome à ses frais. Il exécuta à son retour de nombreuses statues.

Après la révolution de 1848, il passa en Angleterre avec Louis-Philippe et s'installa à Londres. De cette époque datent le *Richard Cœur de Lion* placé devant le palais de Westminster, la statue équestre de la Reine Victoria à Glascow. Il termina plusieurs œuvres, qui furent envoyées en France, notamment le tombeau de Mme de Lariboisière (dans la chapelle de l'Hôpital). Il fut membre de l'Académie royale d'Angleterre depuis 1866.

soutenu par un grognard. Tous ces personnages placés au premier plan, presque en ronde bosse, débordent du cadre, contrairement aux règles, mais restent d'une exécution assez persuasive.

Il ne faudrait pas, à l'arc de Triomphe, chercher autre chose comme romantisme. Chaponnière mort jeune, Feuchère devenu orfèvre, Marochetti, sculpteur des princes, ont cependant donné ici, au début de leur carrière, des promesses qui ont été tenues par d'autres.

La technique même du bas-relief proche du tableau, laissait le champ libre au pittoresque et à la fantaisie. Une tradition classique éprouvée ne gêna pas les jeunes artistes indépendants qui s'y essayèrent. Au contraire, elle était pour eux un point de départ et un point d'appui. On ne peut abuser que d'une technique bien connue, et si les romantiques s'emparèrent du bas-relief c'est, pour une part, parce qu'il avait été très étudié, très pratiqué autour d'eux.

L'attention générale y était portée depuis l'exécution par Moitte du fronton du Panthéon, remplacé depuis par celui de David d'Angers. Le *Moniteur* remarque déjà en 1809 « le nombre considérable de bas-reliefs qui couvrent les monuments nouveaux et qui font que la sculpture française, comme le disait Quatremère de Quincy, peut se vanter d'être sans rivale en ce genre ». C'était, bien entendu, de bas-reliefs académiques dont il s'agissait, de processions sans perspective. Fidèle à ce système, le programme même de construction de l'arc de l'Étoile prévoyait que la frise devait être sculptée dans le système de relief des métopes du Parthénon.

Une autre influence vint bientôt augmenter cette vogue. Le « moyen âge », vers 1830, devint à la mode, et on sait que pour les romantiques le « moyen âge » comprenait aussi la Renaissance.

Or, la Renaissance montrait en foule des bas-reliefs mouvementés, depuis ceux de Ghiberti, que Triqueti voulut imiter aux portes de la Madeleine, jusqu'à ceux qui ornent le tombeau de François Ier et que Lenoir accueillit dans son Élysée. Sans compter qu'au XVIIe siècle Puget avait remué le marbre en deux bas-reliefs échevelés que David réclamait — très prétentieusement — comme ses modèles et son idéal.

Le goût romantique pour le bas-relief était donc autant fait de révérence pour le passé que d'espoir pour l'avenir.

Déjà Bosio, chargé de restituer le Louis XIV de la place des Victoires, voulait dans les bas-reliefs accompagnant la statue, du pittoresque et de la vérité vivante. Il prévoyait six ou sept plans, une vingtaine de chevaux, des costumes fidèles et des portraits. Mais l'Académie veillait, et le pauvre Bosio s'inclina devant l'Académie, moins libérale en cela et moins tolérante que Falconet, qui dans ses *Réflexions sur la sculpture* attribuait au bas-relief les mêmes règles qu'à la peinture, ce qui était déjà une idée romantique.

Le bas-relief est en effet un genre mixte, une peinture par la lumière, un tableau de pierre ou de bronze. Quelquefois les sculpteurs copièrent textuellement un tableau en bas-relief, ce qui permit à la peinture romantique d'influencer insidieusement la sculpture.

Si l'on veut connaître les idées de l'époque, il faut

consulter le livre d'un théoricien, qui fut également artiste, Griffoul-Dorval. En 1821, il publiait un intéressant *Essai sur la Sculpture en bas-relief* qui est évidemment un catéchisme académique, mais qui contient cependant des remarques bonnes pour tous les artistes. Il prescrivait (1) :

1° De mettre les divers plans de chaque figure en rapports harmoniques, c'est-à-dire de veiller à ce que l'aplatissement des figures soit proportionnel.

2° De ne faire que deux plans de figures, ou trois au plus, et que ces plans soient entre eux voisins immédiats;

3° D'éviter l'opposition trop forte d'un plan saillant près d'un plan trop plat (c'est-à-dire trop loin).

4° De ne point laisser de plans isolés, c'est-à-dire séparés du fond, et de soutenir les plans saillants par des plans secondaires;

5° D'éviter les trop grands raccourcis;

6° De ne point faire de vues perspectives ;

7° De remplir le fond autant qu'il est possible.

Dans ces conseils prudents, il y a surtout des défenses, et l'on sait quel cas le romantisme fait des défenses de passer. Peut-être, après tout, David d'Angers, à ses débuts, quand il copiait en bas-relief un tableau de Poussin (1800), Étex quand il s'imposait la même tâche en sculptant l'Apothéose d'Homère, respectaient-ils les vieilles règles. Mais c'était pour s'en échapper plus tard.

David, encore tout chaud de son voyage à Londres, où

(1) Nous n'entendons pas du tout donner ici *les règles* du bas-relief (ceci n'est pas un traité de sculpture), mais résumer le manuel que les artistes de l'époque pouvaient avoir entre les mains. Les curieux de ces questions consulteront le livre de E. Brücke : *Principes scientifiques des Beaux-Arts*. 1878, déjà ancien, mais clair résumé.

il était allé voir les sculptures rapportées par lord Elgin, écrivait : « Chez les modernes, l'influence des peintres a fait multiplier les plans et composer ces sortes d'ouvrages à l'instar des tableaux. » Mais quand il se mettait à l'œuvre, il oubliait ses souvenirs.

Bien plus, il ne craignait pas d'afficher ses contradictions ; dans les petits bas-reliefs qui accompagnent ses statues à l'antique, il n'hésite pas à revêtir d'un costume réel le personnage qu'il a déshabillé en grand. Au tombeau du général Foy, par exemple, le contre-sens est trop gros pour n'être pas volontaire. Et David d'Angers prévoyant les critiques, justifiait par avance sa palinodie : « Dans les bas-reliefs du monument de Foy, je représenterai les traits des hommes qui soutiennent avec le plus d'énergie les intérêts de la nation et je rendrai fidèlement les costumes de l'époque ; mais la statue sera drapée à l'héroïque. C'est l'apothéose du sujet, cela le place dans une sphère différente de la nôtre. » Et il compare plus loin la statue à un poème dont le bas-relief serait l'appendice. Eh bien, soit, nous tenons l'appendice pour plus original que le poème.

David, qui n'eut rien à faire à l'arc de l'Étoile (1) se dédommagea avec l'arc d'Aix, à Marseille. Les batailles qu'il y a inscrites, celle d'Héliopolis, celle de Fleurus. sont singulièrement plus mouvementées que leurs sœurs de l'arc de Paris ; mais aussi elles sont confuses et préludent à ces obscures et fastidieuses mêlées de la statue

(1) Cf. ce que dit Hugo dans *Les voix intérieures*, à la fin de la pièce « A l'arc de Triomphe ». (1837.) Dans le dernier vers :

Que Phidias absent et mon père oublié.

il faut reconnaître, comme l'a montré M. Delahache (*Revue de l'Histoire littéraire de la France*) que Phidias est là pour David d'Angers.

de Larrey ou du général Gobert. Le départ des volontaires de 1792 vaut mieux, avec son tableau de rues révolutionnaires, l'embrassade des recrues encore à moitié civiles, avec leurs parents ou leurs enfants en larmes, autour du petit tambour.

En parcourant les bas-reliefs qu'il multiplie aux socles de ses statues, à feuilleter ces tablettes de bronze ou de pierre on croit consulter un album d'images illustrant l'histoire de France. Mais en même temps un recueil d'exemples moraux poussant au désintéressement et à la vertu.

Quelles scènes pensez-vous qu'il ait sculptées pour flanquer la statue de monseigneur Cheverus, évêque de Boston ? Il représente d'abord l'évêque en train de panser un vieux nègre étendu sur un grabat, dans une cahute de chaume ; puis un matelot remerciant Monseigneur des soins qu'il a donnés à sa femme ; enfin deux drames de la nature, deux vrais chapitres de Chateaubriand, l'évêque portant des consolations aux sauvages dans une savane d'Amérique et bénissant pendant une tempête les naufragés d'un vaisseau. La savane et la tempête de pierre sont assez drôles.

On ne penserait pas qu'un des gestes historiques de Fénelon fut de ramener à des paysans leur vache égarée. David l'a cru et a sculpté la scène. Il ne faudrait cependant pas rendre David spécialement responsable du choix de ces anecdotes d'anthologie. Elles incombent surtout à l'époque.

Autour du tombeau du général Gobert, à côté des traditionnelles batailles, un petit tableau attire, attendri comme une gravure d'almanach. On y voit le fils du général, mourant en Égypte, confier à un ami le testa-



MOINE. — LA REINE MARIE-AMÉLIE.
(*Musée Carnavalet.*)

ment par lequel il fonde les prix académiques de vertu. Il est assis sous un palmier, soutenu par un indigène. La barque sur laquelle l'ami va partir est au rivage. C'est une scène amusante comme une vignette de Deveria ; le jeune voyageur est vêtu de l'élégante redingote romantique et son tube impeccable à la Rastignac se profile sur un fond de pyramides.

Le monument de Gerbert est plus curieux encore et les scènes représentées sont les tableaux tout faits d'un drame historique. On voit d'abord Gerbert enfant examiner les astres en conduisant paître son troupeau ; puis Gerbert faisant jouer devant lui de l'orgue hydraulique ; enfin, élu pape sous le nom de Sylvestre II, porté sur la *sédia* à Saint-Jean de Latran.

Si, chez David, la composition est quelquefois honorable — j'en excepte les bas-reliefs du Larrey et du Gutenberg — l'exécution laisse trop souvent à désirer. Le bas-relief est à ce point de vue bien plus délicat que la ronde bosse. Le métier doit y être impeccable. Il ne supporte pas l'à peu près, ni le coup de pouce pressé, boulé, de l'esquisse ainsi que trop souvent David l'a traité. Mais ce qu'il y a de plus insupportable encore, c'est l'aplatissement des surfaces du premier plan qui transforme les personnages en silhouettes de bois découpé : David aurait bien dû quelquefois relire Griffoul-Dorval. Il avait du bon.

Nous nous sommes attardés à David, mais bien d'autres artistes traitèrent le bas-relief. Auparavant, il nous faut citer une série d'œuvres curieuses qui rend plus sensible encore le lien qui existe entre le bas-relief et le tableau. Il existe au musée Gustave Crauck, à Valenciennes, un dessin d'Abel de Pujol que l'on peut dater environ des

années 40, composé en trompe-l'œil comme un bas-relief. Il représente une dame en costume moyenâgeux qui s'agenouille devant un seigneur vêtu, lui, d'un pourpoint Renaissance. A ses pieds se trouve l'inévitable baudrier qui soutient l'épée et au-dessus l'inévitable arcade pseudo-gothique. Le musée de Valenciennes possède aussi des tableaux ainsi composés. C'est un curieux témoignage de l'échange des techniques.

Étex, au tombeau de Géricault, copie littéralement des tableaux et coule en bronze le radeau de la Méduse. Félicie de Fauveau exposa en 1827 un haut-relief : *La reine Christine refusant la grâce de son écuyer Monaldeschi*, qui inspire un drame à Dumas père, *Christine à Fontainebleau*.

La sculpture décorative employa beaucoup cette technique. Antonin Moine a aussi orné un vase de Chenavard de petits tableaux. Il y a des sujets plus étranges. Triqueti imagine le duc de Reichstadt entrant dans le tombeau de son père (1833). Elshoecht célèbre Lisfranc dans sa clinique de la Pitié et Préault silhouette son ami Rouvière, peintre et acteur, dans le rôle d'Hamlet. Chardigny sculpte l'attentat de Fieschi.

Cependant la technique de ces petits maîtres n'est pas beaucoup plus brillante que celle de David d'Angers. Quelquefois même elle l'est moins. Pour atteindre l'art monumental le bas-relief réclame une ampleur sereine, même dans le mouvement le plus dramatique. Pour rester un ornement agréable dans des limites restreintes, il lui faut d'autres qualités presque aussi difficiles, la finesse, le fini méticuleux d'une belle médaille.

Ce n'est pas à cause de leur sujet que ces œuvres sont médiocres. Ce n'est pas non plus leur sujet qui les

sauvera. Certes, la technique n'est pas tout en art. Mais sa part est bien forte et on ne la trouve jamais si grande que lorsqu'elle manque.

L'inspiration historique en bas-relief s'est poursuivie assez loin dans le siècle. Au Salon de 1864 encore, un élève de Rude, Chatrousse, reprenant une idée de Toussaint, en exposait une série représentant l'histoire de la patrie à travers les âges, qu'il dédiait à l'historien Henri Martin. Quantité d'autres en font autant. Dalou lui-même n'a pas dédaigné de sculpter son fameux bas-relief du *Mirabeau répondant à Dreux-Brézé aux États généraux de* 1789 (1) (1883). Encore aujourd'hui, aux Salons de la Société Nationale et des Artistes Français, des sculptures historiques anecdotiques et mouvementées prouvent la persistance d'un mouvement qui remonte assez haut.

(1) Dalou s'est servilement inspiré, comme on le lui a d'ailleurs fait remarquer de son vivant sans qu'il protestât, d'une lithographie de Raffet illustrant des *Scènes de la Révolution française*. Le bas-relief acquis par l'Etat est dans le salon Casimir-Périer à la Chambre des Députés.

CHAPITRE VI

Portraits et caricatures.

En feuilletant les livrets de Salon de l'époque Louis-Philippe, on est frappé par la prodigieuse quantité de bustes qu'ils énumèrent. Aristocrates, dignitaires, bourgeois rivalisent d'ambitions iconiques. Que le portrait soit un produit essentiel de la veine française, c'est l'évidence même. Mais au lieu de constituer, comme au XVIIIe siècle, la splendide et exceptionnelle floraison d'un art raffiné, le buste devint, dès l'époque révolutionnaire et davantage en 1830, l'ordinaire débit ou le casuel attendu des artistes besogneux.

Il serait d'ailleurs hasardeux et injuste de notre part de juger cette production de haut et en bloc. Pour faire une synthèse, il faudrait que les analyses et les monographies existassent. Il faudrait d'autre part avoir vu toutes les effigies, qui, par héritage et destination, sont restées dans les familles, tâche impossible. Pendant longtemps encore, nous aurons à subir des surprises et à faire des découvertes. Notre liste n'est pas, loin de là, limitative.

Nous ne parlerons d'ailleurs que des portraits qui prouvent la montée d'un art nouveau, caractérisé, individuel et réel. Romantisme, en fait de portrait, qu'est-ce à dire, sinon réaction contre les poncifs académiques de



Jovard. — Vallet de Viriville.

Canova? Aussi bien que dans les autres chapitres de cette histoire, apparaît ici le lien logique, profond, essentiel qui rattache la soi-disant révolution romantique avec notre traditionnel réalisme.

Les bustes de l'époque romantique, un *Paganini* de David, une *Marie-Amélie* de Moine, une *Jeune fille* de Maindron, se libèrent des canons de l'École, des proportions idéales et reproduisent le modèle jusque dans ses verrues. Cet art revient avec plus de fantaisie, d'interprétation, moins de science technique, plus de maladresse, à la formule d'un Houdon.

Non seulement on peut saisir la persistance d'un art ancien, qui peu à peu évolue, mais même chez les tenants de Quatremère de Quincy, la théorie ne résistait pas toujours à la réalité, à la vision du visage humain. Comme David en ses portraits, devant la figure du modèle, les académiques devenaient des réalistes. C'est pourquoi certains de leurs bustes ne sont pas dénués de tout intérêt (1). Des artistes comme Pradier, Dantan, Legendre-Héral, Huguenin ou Besson ont produit des morceaux de qualité. Legendre-Héral a sculpté, par exemple, le buste du père des peintres Flandrin Paul Flandrin était un de ses élèves. — Cette tête de vieillard, faite quelques mois avant sa mort, est des plus intéressantes.

Moins fouillés mais non moins dignes d'être nommés, sont encore les bustes de *Bichat* et d'*Antide Janvier* d'Huguenin, dont on peut citer aussi à Corte la robuste

(1) Par exemple Cortot, dont le marquis de Montferrier possède un buste de Mme Abel Hugo, assez curieux, ou Clésinger, dont le même amateur possède la terre cuite originale de Mme Sabatier, supérieure au marbre.

statue en redingote du tribun corse *Pascal Paoli* (1857) (1).

Mais revenons à nos artistes. En célébrant leurs grands hommes, ils ont quelquefois réussi de beaux portraits. Le visage du *général Bertrand* (1853) et du *Monge* (1847). de Rude sont deux exemples de reconstruction psychologique, comme aussi le *Dupin aîné* de Rude (1838), le *général Hulin* — aveugle — de David et le charmant et touchant buste de jeune fille de Maindron, aux cheveux plats à bandeaux, au corsage plissé à collerette, au doux et pensif visage. On peut aussi citer le *Provost* de Feuchère, un peu sec et qui ne rend pas l'homme au dire des contemporains.

Les bustes de David n'échappèrent pas à une influence curieuse, celle de la phrénologie du docteur allemand Gall, qui dérivait des études du suisse Lavater. Elle fit fureur. Dans les salons on se palpait mutuellement les bosses du crâne.

Cet engouement fut pour les arts à la fois heureux et néfaste. Si la phrénologie s'était bornée à attirer l'attention des sculpteurs sur les déformations individuelles du crâne, sur la nécessité de respecter la morphologie dans ses plus minces détails, qui tous sont caractéristiques, quoi de plus juste? Mais par malheur, les théories du docteur Gall ne se bornèrent pas là. Systématisant à l'allemande des hypothèses invérifiées, il lia arbitrairement chaque déformation des os à une modification d'un centre cérébral supposé. Au lieu de respecter le modèle, l'artiste

(1) Remarquons que ces artistes étaient des provinciaux. Les écoles provinciales n'intéressent pas notre actuel point de vue. Elles sont en retard sur le mouvement artistique et tiennent encore à l'art Empire, au style Canova. Nous avons cité les exceptions, chemin faisant.

entiché de science, comme était David, fut porté à développer à l'excès les bosses correspondant, soi-disant, aux qualités du grand homme reproduit.

Laviron, implacable et perspicace, l'a bien vu et a reproché à David cet excès à propos du buste de Victor Hugo : « M. David a cru exprimer (le génie) en exagérant les proportions du crâne, et sous prétexte que les hommes de génie ont ordinairement le front très développé, il a cru suffisamment caractériser leurs bustes en leur donnant un front hors de toute proportion avec le reste de la tête, ce qui, joint à une physionomie nulle et sans caractère, leur donna l'apparence stupide des crétins du Valais, qui ne sont pas des grands génies, bien qu'ils aient des crânes à désespérer M. David. »

C'est un peu injuste, mais bien touché. Le *Victor Hugo* n'est pas en effet le meilleur de ses portraits. Il faut mettre au-dessus les masques tourmentés, les effigies caractéristiques du *Gœthe* olympien (1831), du diabolique *Paganini* (1830), de *l'abbé Grégoire* (1826), du sombre *Lamennais* (1838), et surtout l'idéologie fumeuse et satisfaite de *Destutt de Tracy* (1837).

Mieux qu'en buste, le portrait romantique s'est exprimé en médaillon. Tous les artistes en ont fait, mais David plus que tous. Il en a modelé plus de cinq cents : l'image du siècle. Toute sa vie, David a été hanté par le visage humain. Il a voulu être et est resté le biographe plastique de ses contemporains.

Il ne mesure pas sa peine pour arriver à ses fins. Il essuie toutes les rebuffades, tous les affronts, tous les dégoûts, pourvu qu'il augmente sa galerie. Il sollicite les grands de ce monde pour la gloire. Il va en Écosse pour voir Walter Scott, en Italie pour voir Byron, à

Weimar pour voir Gœthe. Pas seulement les grands, tout le monde y passe : ses familiers, sa famille, ses enfants, sa bonne.

« J'ai toujours été profondément remué par un profil, écrit-il, la face vous regarde : le profit est en relation avec d'autres êtres ; il vous fuit ; il ne vous voit même pas. La face vous montre plusieurs traits et est plus difficile à analyser. Le profil est limité. » Il cherchait en sculpture ce qu'on appelle la couleur : « Quand un statuaire a une blonde à modeler, il doit passer les traits, les préciser très peu, sans cependant que cela puisse nuire à la forme. Bien que suaves, les contours doivent toujours être parfaitement sentis, mais à la vérité, plus visibles pour les yeux de l'âme que pour ceux du corps. Les cheveux seront traités par le même principe. Pas de grands noirs, ni de traits suivis. Que l'œil ne rencontre que le vague : faites les cheveux comme une vapeur. » Conseils dangereux, et bien plus caractéristiques d'un peintre que d'un sculpteur.

Ne lui en voulons pas trop, après tout, pour sa phrénologie. De plus grands que lui s'y laissaient prendre. Gœthe était enthousiaste de Gall. « Pendant que je modelais son buste, dit David, Gœthe avait fait placer à côté de moi sur une table le crâne de Raphaël entouré d'une couronne de laurier. Il me faisait observer comme le crâne de Raphaël est uni, comme les bosses ne sont pas sensibles. »

Malgré ce démenti à ces chères théories, il met des rallonges au front de Gœthe et aux autres. Des crânes d'hydrocéphales couronnent des traits trop réduits pour supporter ces coupoles insolites. Seul le *Paganini* profite de cette outrance. Cette manie préconçue frappe aussi



DAUMIER. — CHARGE DE JACQUES LEFEBVRE, député.
(Appartient à M. Le Garrec.)

la formidable série de médaillons d'une certaine monotonie et uniformise le crâne, la coiffure, l'habit et l'éternel profil. Ceux qui surnagent, s'imposent cependant par la puissance et le caractère, Kléber, Bonaparte, Gœthe, Mme Desbordes-Valmore, Théophile Thoré. En somme, pour être juste, Gœthe avait raison d'écrire à David en le remerciant d'une caisse de médailles : « Une chose qui me parait digne de remarque, c'est votre talent à saisir l'individualité de chaque figure. »

A côté de David, Préault paraît au premier coup d'œil moins puissant. Mais il a beaucoup de charme. Son métier peu sûr le rend inégal. Des six médaillons de lui que l'on peut voir au Louvre, c'est encore celui de Delacroix qui impose par son accent, comme de ses quarante médaillons de Lille c'est le Decamps qui conserve quelque tenue parmi les autres essais d'une verve un peu débridée. Moins systématiques que ceux de David, ils valent par plus de pittoresque, mais n'atteignent pas les quelques réussites du grand spécialiste. Dans ce cadre réduit, Préault était mal à l'aise et il l'a bien montré en modelant avec plus de bonheur des médaillons colossaux, ceux de Virgile et de Dante, au Louvre ; celui de Vitellius, à Toulouse. Eugène Deveria nous a laissé un autoportrait, médaillon en haut-relief assez adonisé et banal. Le buste de sa fille qu'il fit deux fois quelques jours après sa mort est meilleur.

Il semble que tout d'un coup en 1833, une épidémie ait fait multiplier les médaillons. Au Salon de cette année-là, on pouvait voir des cadres de médailles exposés par Barye, par Chaponnière, par Feuchère (1)

(1) Une de ses médailles représentant un jeune homme appartient à M. Roger-Marx.

par Farochon. Barye ni Feuchère n'ont persisté dans le genre. Chaponnière mourut jeune. Quant à Farochon, la médaille devint sa spécialité et le Louvre possède deux effigies d'Ingres et de Corot d'un interessant caractère. En dehors d'eux, nous pouvons nommer encore Félicie de Fauveau; puis Maindron dont le musée de Valenciennes possède la médaille de Louis Auvray (1); Michel Pascal est représenté au musée de Versailles par le médaillon de Soulié, son ancien conservateur; quelques médaillons de style « Renaissance » d'Antoine Moine, font aujourd'hui partie d'une collection réunie par M. G.-B. Galley de Saint-Étienne. Le musée Carnavalet possède la médaille assez mauvaise de Petrus Borel par Jehan du Seigneur. Geffroy-Dechaume fit un Corot qui est sur la tombe du peintre et un Daumier.



En dehors du médaillon, les romantiques eurent une prédilection pour la statuette, anecdotique, pittoresque.

Nous en avons déjà, chemin faisant, cité quelques-unes, tel le *Bocage*, si bien venu, de Maindron.

Là non plus, strictement parlant, le Romantisme n'a rien inventé. La statuette est une formule favorite du XVIIIe siècle. Une simple promenade dans les galeries de la sculpture moderne au Louvre le montre surabondamment. Des grandes sculptures monumentales faites pour le plein air et l'architecture vous passez d'un coup aux bustes de salon et aux petits groupes de marbre des cabinets d'amateurs. Des grandes statues de parc, l'on descend

(1) Il a fait aussi une médaille de George Sand qui appartient à M. Delagrave.

aux Clodions de boudoir, tout comme les petits appartements ont succédé aux réceptions princières. La Révolution causa une transformation que 1830 reprit pour son compte. « On nous fabrique aujourd'hui, disait un critique, la plus charmante petite sculpture de salon que l'on puisse imaginer. »

Bien plus encore qu'en matière de bustes, dans cet art du bibelot, nos citations ne peuvent être qu'arbitraires. Les musées n'en possèdent que peu. C'est au hasard des visites et des suggestions que nous avons pu en découvrir quelques-unes. Il faut bien se dire que ce ne sont que de faibles indications, des exemples et des types qui représentent une innombrable famille.

Il y en a qui font la liaison entre l'ancien style et notre art romantique, telle la *Jeune harpiste* en robe Empire, petite terre cuite de Chinard qui est au Louvre, toutes les statuettes de Chinard et de Marin ou bien à Châalis la petite terre cuite de Gois fils, représentant J.-J. Rousseau en houppelande fourrée et en bonnet arménien.

En 1830, les talents les plus différents pratiquèrent ce petit genre. Même les tenants du colossal s'y soumettent et réduisent leurs grandes figures, comme David avec sa statuette de *Tieck* (1834) et Préault avec la *Comédie Humaine*. Moine modèle une *princesse Marie* et Feuchère, *l'acteur Bressant*. A côté d'innombrables et bien mauvais bustes, Carl Elshœcht tourne les petites statuettes élégantes de Théophile Thoré, de Frère Charle, de Thérèse Essler, dans le rôle de la Gypsie (1859). Sa sœur Fanny Essler, l'Espagnole du Nord comme on l'appelait, et qui entraîna toute la jeunesse dorée au bruit de ses castagnettes, fut sculptée par Barre qui fit aussi une *Rachel*

d'ivoire, une *Bayadère Ammamy* et une *Marie Taglioni*.

Tout le monde des théâtres était réduit en petites idoles. Melingue, acteur, qui avait commencé par sculpter, n'oublia jamais son premier métier. On admirait la promptitude avec laquelle il ébauchait une statue en scène quand il jouait son rôle de Benvenuto Cellini. Il fit les statuettes de Bouffé dans le *Gamin de Paris* et de Duprez dans *Guillaume Tell*. Le musée Carnavalet possède de lui un petit *Ledru-Rollin* en redingote. Thomas a fait un charmant petit *Pradier*, et nous montre Déjazet dans son travesti des *Premières armes de Richelieu* (1845).

Jules Klagmann, élève de Feuchère, qui débuta au Salon avec un bas-relief des *Géants* (1831) envoya par contre en 1834, cinq statuettes : *Dante*, *Machiavel*, *Shakespeare*, *Corneille* et *Byron*. Il devait laisser à d'autres le soin de cultiver un genre qu'il avait contribué ainsi à lancer. Il se consacra à la sculpture décorative et industrielle.

Chenillion, qui fut un des restaurateurs de nos cathédrales, à fait de son père, qui était jardinier, une terre cuite délicieuse (vers 1848) en costume de sa profession, un panier au bras, un arrosoir à la main.

Le genevois Chaponnière compte parmi les premiers fervents de la statuette avec sa *Mlle Juliette* (1833), artiste dramatique qui n'est autre que Juliette Drouet, la muse de Victor Hugo. Nous avons cité son bas-relief de l'arc de Triomphe de l'Étoile. Il mourut à trente-quatre ans, poitrinaire, comme on disait alors.

Pradier en dehors de ses grands nus, qui nous échappent par leur réminiscence antique (1), ne

(1) Pradier n'a ni plus ni moins de droits à être ici cité que Clésinger. Ce dernier fut en somme un romantique qui ne traita que des sujets

dédaignait pas de traiter une petite sculpture habillée ou déshabillée. Il allonge une *Louise Colet* attendant l'inspiration, dans une robe ballon. Il dresse la sévère et bonne *Reine Marie-Amélie* dans un engonçant costume de soie épaisse, à fronces et à rubans. Il aime plutôt des sujets réalistes : une petite repasseuse, au musée de Genève, essaie contre sa joue la chaleur du fer. Il trousse avec une virtuosité indiscrète — et d'ailleurs un talent hors de pair et très agréable — une femme en chemise enfilant ses bas, puis d'autres sujets sensuels, la *Toilette*, la *Femme au chat*, la *Chemise enlevée*, aux titres dignes de Frago ou de Baudoin, mais au style enveloppé, amolli, très lithographie et 1830.

En dehors de ces morceaux connus, les collections particulières doivent renfermer bien des œuvres signées ou anonymes. M. Gaston Brière conserve une statuette de Vallet de Viriville, son oncle, datée de 1838 et signée Jovard. Cet artiste était jusqu'ici ignoré et l'on ne connait point d'autre œuvre de sa main. Il mourut d'ailleurs fort jeune. Ce devait être un camarade de jeunesse de Vallet de Viriville, qui s'intéressa toujours aux arts puisque bien plus tard en 1865, devenu professeur à l'École des Chartes, il donnait un compte rendu du Salon dans la revue des Provinces sous le titre : « L'Histoire de France au Salon. Visite d'un archéologue » (1).

antiques. Il vécut le plus souvent en Italie. Sa *Femme piquée par un serpent* (1847), sa *Bacchante se roulant sur les pampres* (1848), sont toutefois nettement romantiques par leur sentiment et leur mouvement. Davantage encore, Clésinger l'est-il avec ses *Taureaux romains* et surtout avec son extraordinaire *Combat de taureaux* (1864).

(1) Athanase Jovard (1815-1842) devait être associé à un fabricant de bronze du Marais. Une lettre que M. Brière a bien voulu me commu-

Grootaers, né à Nantes de parents flamands, n'est pas non plus très connu, M. Pierre Lièvre conserve de lui un plâtre de la générale Bréa, qui, dans sa résignation et sa gravité bourgeoise, ne manque pas d'une certaine autorité. C'est le même amateur, écrivain et critique délicat, qui possède aussi un petit plâtre représentant l'*Odalisque* d'Ingres coiffée du turban, maniant l'éventail de plumes, et qui me paraît être la réduction de l'*Odalisque* de Pradier du musée de Lyon, (signée et datée de 1841). C'est encore un lien de la sculpture avec la peinture.

A côté de ce réalisme bourgeois, de cette statuaire élégiaque, se montre bientôt, même avant 1848, une inspiration nouvelle démocratique et populaire. L'apothéose du maudit et du paria, qui fut un des thèmes romantiques, se transforme en amour du peuple et des humbles ». Laviron écrivait en 1833 : « l'actualité et la tendance sociale de l'art sont des choses dont nous nous inquiétons le plus. » Les doctrines de Proudhon, de Fourier, de Saint-Simon, inspirèrent déja le Salon de 1833 de Préault. En 1833 aussi, Guionnet exposa un petit bois représentant un mendiant. En 1838, avec Suc, c'est une mendiante bretonne près d'une croix. Ces artistes n'ont peut-être pas ignoré le drame de Saint-Brice, *la Mendiante* (1831) et le tableau de Decamps, *les Mendiants* (1834), ni surtout les chansons si populaires de Béranger.

Le sculpteur populaire type fut le dieppois Graillon. Il est à remarquer que jusqu'ici le centre de l'art est Paris. Pradier et Chaponnière, deux Suisses, viennent

niquer, laisse penser que, comme bien des jeunes gens de l'époque, il était saint-simonien.

y travailler. Avec Graillon de Dieppe, comme avec Alaïs de Vire, nous rencontrons le type du sculpteur provincial.

Graillon était cordonnier de son premier état. Il se mit à sculpter d'instinct, à modeler en terre, à tailler en bois, en ivoire (1) des statuettes, des bas-reliefs à sujets familiers qui attirèrent l'attention, non pas de ses compatriotes, mais des « baigneurs » de Dieppe, nouvelle race attirée par les bains de mer que la duchesse de Berry avait mis à la mode.

Sa boutique était située dans la Grande Rue et contenait une grande quantité de ses œuvres. L'arrière-boutique lui servait de salle à manger. Il recevait les visiteurs en blouse bleue dans son atelier, qui était un fouillis encombré d'ouvrages inachevés, recouverts de linges. On pouvait voir au milieu de ses outils deux livres, Béranger — nous saisissons ici son influence qui fut immense — et la Bible. Aux murs, des tableaux, car Graillon, comme tout romantique complet, est aussi peintre.

Quand il a une toile devant lui, il y étale, à son idée, tous les tons de sa palette : alors, découvrant un sujet au milieu de cette ébauche, il lui donne une apparence, il la légitime (2). Même en sculpture le modèle le gêne, il travaille de mémoire. « Il sentirait ses idées brouillées, il ne pourrait rien faire si un modèle posait devant lui ». Ce n'est pas là du réalisme, mais du romantisme à la Delacroix. La réalité devient un dictionnaire au service de l'invention.

(1) On sait que c'est justement à Dieppe que s'est fabriquée, à l'époque qui nous occupe, la formidable quantité de faux ivoires que le goût moyenâgeux réclamait. Graillon fut un des artisans inavoués de cette contrefaçon.

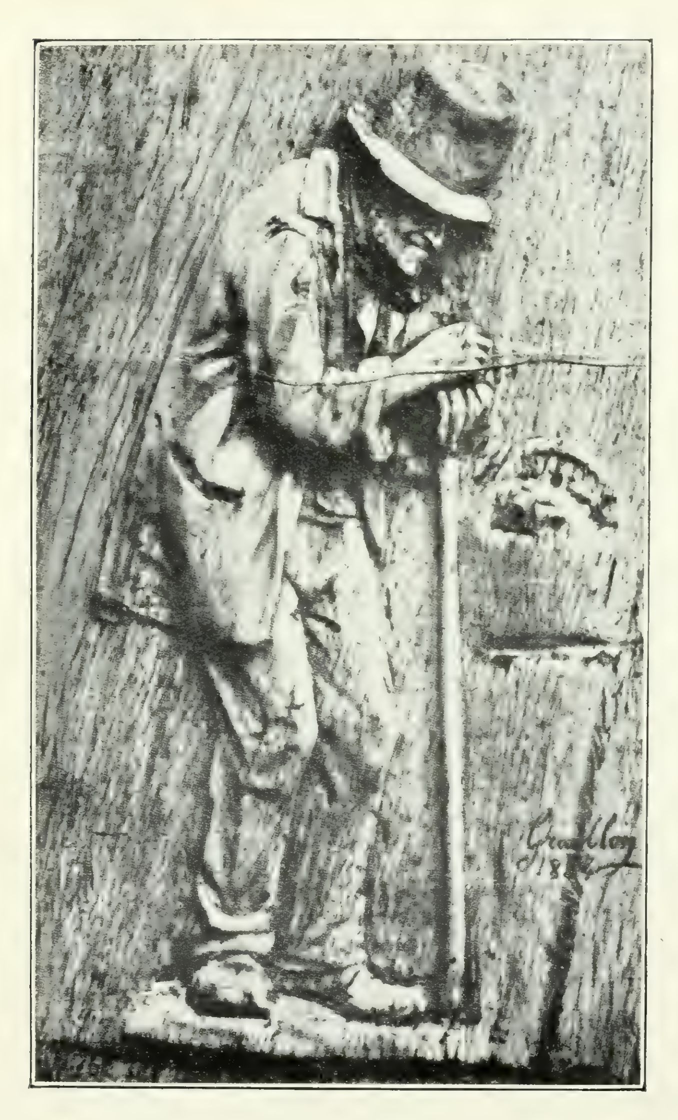
(2) Procédé du peintre-né, qui apparaît ici dans sa pureté et aussi son inexpérience.

Malgré la réelle qualité de ses œuvres, mendiants, têtes de marins, statuette de l'abbé Varet, que l'on peut voir aux musées de Dieppe ou de Château-Gontier, il avait peu de succès auprès de ses compatriotes. Un membre du conseil municipal, administrateur du bureau de bienfaisance, lui dit même un jour : « Pourquoi nous faire des figures de pauvres ? Nous en sommes assez fatigués toute la journée ! »

François Alais, le virois, plus inconnu encore que Graillon, n'a jamais exposé aux Salons. Il habita Vire toute sa vie, où il exposait ses médaillons familiers devant sa maison, au bas de la Grande Rue. Le musée de Vire conserve de lui quatorze médaillons en haut-relief, en terre colorée, représentant des habitants de la ville, dont le père du sculpteur et le sous-préfet. Son art est bien inférieur à celui de Graillon. Ses médailles ont une médiocre tendance caricaturale, qui peut être une défaillance de l'imagination ou une maladresse du métier. Cette tendance le rapproche un peu de Dantan jeune.

C'est au fond une idée bien singulière de faire des caricatures sculptées. Est-il rien au premier abord de plus opposé aux possibilités de la plastique à trois dimensions que de fixer l'outrance grotesque ? Mais le romantisme bouscule toutes les règles « de sorte que le bronze éternise la boue » comme dit Hugo.

C'est un genre difficile, car il entre dans le rire un caractère autre qu'esthétique ; le rire est social ; la satire, c'est de la prédication. Elle s'épanouit aux heures où la liberté déjà ressaisie n'est pas complète. Le règne de Louis-Philippe, qui vit l'établissement de la puissance politique de la presse et l'apogée de la lithographie, fut admirablement propice au genre.



GRAILLON. — MENDIANT.
(*Musée de Dieppe.*)

Celui qui, en sculpture, essaya d'incarner la satire, c'est Dantan jeune. Sa production fut effrayante. Près de mille bustes, statues ou statuettes, composées de 1827 à 1869, étaient exposées chez Susse, place de la Bourse où chez Jeanne, passage Choiseul. Beaucoup de ses caricatures sont devenues très rares, parce que retirées du commerce, et quelques-unes n'ont même jamais été mises en vente. Leur vogue fut inouïe. Les charges de Dantan étaient reproduites en lithos, en cachets, en essuie-plumes, en pipes, en pelotes, en écrans, en paravents, au fond des assiettes.

Être caricaturé par Dantan était un brevet de célébrité. La Malibran avait inutilement demandé à l'artiste d'être sa victime. Un jour, cependant, vaincu par ses instances réitérées, il cède, et le soir même, dans les couloirs du Théâtre-Italien, il présente à la cantatrice l'objet demandé. Mme Malibran le remercia, considéra la charge, essaya de sourire et fondit en larmes. Dantan, et c'est à son honneur, brisa le plâtre et ne représenta jamais plus de jolies femmes, en caricature du moins, car il fit un bien charmant buste de Rose Chéri.

Son outrance n'était d'ailleurs pas toujours très expressive, parce que son art n'était pas très haut. C'est une critique très juste et très dure que lui fit Talleyrand. Devant sa propre image par Dantan, il aurait dit : « C'est trop comme portrait ; c'est trop peu comme charge. » Presque toujours Dantan est ainsi ; il dépasse le but ou ne l'atteint pas. Ses férocités sont innocentes : elles ne blessent personne (1).

Dantan, parisien caustique et amateur de calembours,

(1) Ce qui restera de lui, ce sont ces groupes amusants en costume du temps, *Conversation sur un canapé*, *Jeune fille devant son piano*.

avait une mémoire étonnante des figures et travaillait de souvenir. Il suivait son modèle à la piste dans tous les endroits où il pouvait le voir vivre. Pour saisir Paganini, il se terra dans le trou du souffleur. Aujourd'hui cette immense galerie déçoit beaucoup, l'intérêt d'actualité étant tombé. Seules retiennent un instant les figures dont les noms nous parlent : mais ce n'est que pour les noms. L'intérêt psychologique est trop absent de cette clinique de monstres.

Il excite le rire par ce que le corps possède de plus animal. Il parait qu'une pièce de son atelier contenait un cabinet érotique. Il égarait à dessein, dans l'atelier où il recevait des dames, quelqu'une de ces audacieuses sculptures, chastement voilée d'une percale verte, comme par exemple *Leroy d'Étiolles opérant un malade de la pierre*. Il s'amusait à s'absenter un instant et à revenir à l'improviste pour surprendre sa visiteuse alarmée, qui laissait choir le plâtre indiscret.

Cet érotisme brutal est en deçà de l'art. Pourtant il s'apparente de très loin avec les petites femmes déshabillées de Pradier et se rattache peut-être à la publication en 1832 d'un recueil des bronzes du Musée secret de Naples. La passion romantique devait finir ainsi, dans la sensualité et la grivoiserie (1).

Si Graillon est tout de même un autre artiste que Dantan, celui qui les dépasse tous et bien d'autres encore, c'est Daumier. Balzac disait de lui : « Ce gaillard-là a du Michel-Ange sous la peau. » Certes et pas seulement sous la peau. Dans son atelier du quai d'Anjou où

(1) Disons en passant, à propos de ce coté *réservé* du romantisme, que le maitre du genre fut A. Deveria. Certaine collection allemande contient d'étranges dessins de cette sorte.

il voisinait avec les autres habitants de l'île Saint-Louis, Geoffroy-Dechaume, Michel-Pascal, Moine, Feuchère et Barye, il avait placé des moulages d'antiques, des fragments des légionnaires de la colonne Trajane, qui lui rappelaient le temps où il copiait les sculptures du Louvre. Aux murs on voyait seulement son bas-relief des *Émigrants* et sa lithographie non encadrée d'après les *Parias* de Préault : bel éloge que cette place.

Ses caricatures sculptées sont des esquisses modelées d'après nature ou de mémoire après chacune des séances de la Chambre « improstituée » de 1838, auxquelles Daumier assistait et qui lui servaient à dessiner ensuite ses lithos pour la « Caricature » de Philipon. Extraordinaire conscience et admirable instinct !

Aujourd'hui ces terres sont aussi fragiles que du cristal non recuit (1). En desséchant, des crevasses en défigurèrent les intentions premières, les modelés audacieux. Mais chez les mieux conservées persiste encore le pouce du maître et une vie puissante. Le miracle, l'étincelle y est enfermée. Une construction rigoureuse fait que l'outrance disparaît, n'est plus perçue que comme l'extrémité sensible du réel qui vit sous ce masque transparent. L'œuvre est unique.

En dehors de ces esquisses, Daumier a composé des morceaux plus finis : Le *Pitre à la parade*, cocasse et étonnante fixation d'un geste en train de se faire ; ou bien *Ratapoil*, où il personnifie « l'agent bonapartiste de 1849, demi-solde famélique, sous-officier cassé pour vol, mouchard qui pose au brave ; jamais l'insolence,

(1) Elles appartiennent à M. Le Garrec qui en prépare une édition en bronze.

l'abjection, la faim, le vice n'ont plus fièrement sympathisé dans une seule carcasse » (1).

Mais son œuvre capitale, qui fait, de lui, avec Géricault et Barye, l'un des grands sculpteurs romantiques, c'est les *Émigrants*, bas-relief où se déroulent la lente procession des errants, les panathénées de la Misère. La caricature fait trève. Les parias de Préault, les gueux de Graillon, trouvent ici une transfiguration magnifique ; devant cette foule devinée innombrable dont on voit disparaître les nuques courbées, qui jamais ne retourneront en arrière et que pousse le fouet du malheur, on croit voir la *Fraternité* de Hugo :

A des voyageurs las, à des errants sans nombre,
Elle montrait du doigt une route dans l'ombre...

C'est déjà l'inspiration et le mysticisme social de Dalou, l'amour du peuple et la foi dans son pouvoir de renaissance, la bible de la démocratie et du progrès (2).

(1) Robert Rey. *Daumier.*

(2) Daumier avait modelé son bas-relief en terre ou en cire. L'original s'abîmant, il en fit par deux fois un moulage de plâtre. Les deux moulages passèrent, grâce au testament de Mme Daumier, dans les mains de Geoffroy-Dechaume, qui fit couler en bronze par Siot-Decauville, (à trois ou quatre exemplaires), le plus ancien, qui est aussi le plus beau et le plus complet. M. Ch. Geoffroy-Dechaume possède toujours les deux plâtres.



DAUMIER. — LES ÉMIGRANTS.
(Appartient à M. Gaston Brière.)

CHAPITRE VII

Les animaliers.

Quand on écrit l'histoire de la sculpture au XIXe siècle, il est d'usage, lorsqu'on arrive à Barye, de balbutier d'enthousiasme, de chercher en vain autour de lui l'explication du phénomène, de faire appel aux animaux de l'Antiquité, de l'Égypte et de l'Assyrie pour les comparer aux siens, ce qui est absurde quant au style et plus faux encore quant aux influences. Il y avait déjà dix ans que Barye s'était imposé comme animalier quand Layard ramenait de Ninive à Londres le bas-relief fameux de la *Lionne blessée*. Ce petit fait suffirait à calmer les imaginations (1).

Cela n'ôte rien au génie de Barye. Au contraire. De tous les sculpteurs que nous avons jusqu'ici nommés, il est sans contredit le plus fort. C'est le plus grand des romantiques. Même par certains côtés il dépasse le Romantisme, où il plonge et d'où il est sorti.

(1) Nous avons énuméré, dans notre premier chapitre, beaucoup d'œuvres qui prouvent qu'avant Barye les animaux étaient traités avec réalisme. Il y a cependant une différence dans l'esprit de ces œuvres, comparables artistiquement. Les animaux classiques, dans les groupes, étaient ou allégoriques ou accessoires. Toujours l'homme apparaissait derrière le symbole. Chez les romantiques c'est le contraire. L'homme est l'accessoire, quelquefois absent. Comme dans ce chameau bâté de Barye, qui attend son cavalier.

Il n'a pas été le brillant aérolithe que l'on a coutume de montrer sans précurseurs, même immédiats, et sans concurrents. Si à l'échelle d'une vie, le génie est une longue patience, il est encore plus vrai de dire qu'à l'échelle de l'histoire, le génie est une longue patience de l'espèce. La nature se hasarde à rater quelques essais avant la réussite. Barye est entouré et précédé de nombreux confrères et pas seulement assyriens.

L'idée de traiter les animaux Barye la devait à son temps. Les peintres, dans cette voie, avaient devancé les sculpteurs et les sportifs avaient devancé les peintres. Les portraits en pied de chevaux, qui peuplent les salons de la Restauration, sont nés de l'anglomanie régnante. La France subit à ce moment une invasion britannique. Non seulement les émigrés royalistes reviennent chez eux, mais les Anglais forcés par quinze ans de guerre de rester dans leur île, affamés de voyages, passent le détroit. On rencontre les plus grands noms sur notre sol. Lady Hamilton vient mourir à Calais, Brummel à Caen, Thackeray et Dickens habitent la France.

Le grand monde français s'anglicise et adopte les modes d'outre-Manche notamment les sports. Le duc d'Orléans patronne un anglais connaisseur en matière de courses, Asterley. Henri Seymour, le fameux milord l'Arsouille, fonde le Jockey-Club. C'est alors le début des cercles, des steeples, des assauts de boxe, des tirs aux pigeons. Chantilly est lancé. Le comte d'Orsay monte en course et sculpte des chevaux. Les artistes suivent la mode britannique. Pradier, un Suisse, adopte le prénom de James et Chaponnière celui de John.

Il est tout naturel de rencontrer aux Salons des

sculptures représentant des chevaux. Fratin expose en 1831 *Fermer*, pur-sang du haras de Viroflay. *Rinbow*. étalon appartenant à M. Rieusse. Fauginet reçoit de lord Seymour la commande de trois purs-sang de son écurie *le George*, *le Spot* et *le Prince*, exposés en 1833. Le goût anglais met en honneur la chasse à la plume : d'où les oiseaux de Grandfils, perdrix (1834) oiseaux francs (1834) et leur descendance.

L'anglomanie toucha peu Barye. Il fit peu de chevaux. L'animal qu'il aimait était plus romantique, plus oriental, c'était le fauve.

Les classiques avaient abusé de l'homme en général. leur éternel sujet, de l'homme civilisé surtout. Par réaction, les romantiques élirent tous les genres où l'homme était absent. Le paysage en peinture et l'animal en sculpture, ce sont deux manifestations équivalentes et fraternelles. L'amitié qui liait Barye à Rousseau, à Millet, à Dupré, aux maitres du Bas-Bréau est beaucoup plus qu'un hasard, une fatalité de sympathie. Son œuvre peint en forêt de Fontainebleau dit assez qu'il fut aussi un admirable paysagiste, ce qui légitime encore mieux notre rapprochement (1).

Ici, nous retrouvons Géricault, (qui fut aussi anglomane, affolé de chevaux et sportif), comme sculpteur. avec son *bœuf terrassé par un tigre* et son *cheval arrêté par un homme*, développement plastique de son tableau de la course des Barberi.

L'amour de l'Orient fut alimenté par les études des

(1) Par contraste voyez ce que dit Gœthe de la sculpture animalière : « La peur me prend toujours quand je vois ces bêtes. Leur état borné, sourd, béant. me gagne par sympathie ; on a peur de devenir une bête et on croirait presque que l'artiste en était une. » (*Entretiens avec Eckermann*).

peintres, par les voyages des littérateurs, par les poésies, par l'expédition algérienne surtout.

On trouve quelques œuvres chez Barye qui peuvent se réclamer de cette influence : son cavalier tartare, ses dromadaires montés et harnachés. Ce n'est pas le meilleur de son talent. Cette production secondaire se rattacherait plutôt chez lui au genre néo-gothique et orfèvre, à son *Charles VI dans la forêt du Mans*, à son beau *Charles VII* de Bordeaux, à ses chevaliers moyen âge, à son dessus de pendule du duc de Montpensier.

Le grand Barye, c'est le curieux des bêtes fauves et le jeune lecteur de Buffon. Car s'il fut romantique, ce qui est incontestable, il mit la science au service de sa passion.

Déjà au XVIIe et au XVIIIe siècle, la curiosité scientifique était venue en aide à l'imagination ; des physiologistes comme Solleysel, Vincent et Goiffon n'avaient pas été sans prêter secours à Girardon et à Desjardins. Claude Bourgelat (1), suivant le lointain exemple de Léonard de Vinci et de Lomazzo avait réduit en règles de proportions les formes du cheval. Mais après ces lueurs, Lemot, Bosio, Cartellier en étaient venus à l'imitation lourde d'une antiquité décadente.

Cependant à la même époque, les sciences naturelles renaissaient. Trois grands cerveaux, Lamarck, Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire fondaient la biologie et la paléontologie. Leurs cours, leurs livres n'étaient pas sans influence sur les artistes de la génération précédant celle de Barye. Au Salon de 1812, en plein académisme

(1) Vétérinaire et fondateur d'Alfort.

arbitraire, on avait vu apparaître une étude faite d'après le taureau du jardin des Plantes et signée Jacques-Nicolas Brunot. Cet artiste avait scientifiquement étudié la structure des animaux. En 1817, il exposait un écorché de cheval dans l'allure du trot, puis des dissections : tête et pattes de cheval disséquées, d'après nature, têtes de lion moulées et pattes de lion disséquées.

Une femme, élève de Pajou, Julie Charpentier, sculpteur que le malheur des temps avait contrainte à devenir préparatrice de zoologie au Muséum, avait travaillé aux pièces anatomiques exposées, et au montage des mammifères et des oiseaux (1). C'est elle qui avait composé les bas-reliefs qui accompagnaient, place de la Bastille, l'éléphant de Bridan, et qui en 1802, avait fait un buste de Geoffroy-Saint-Hilaire accompagné d'un bas-relief anecdotique très curieux.

Donc quand Barye fréquenta le Muséum, ses ménageries, ses galeries d'anatomie comparée, ses salles de cours, il les trouva déjà occupées. Cela n'est pas pour diminuer son génie, mais pour mieux comprendre son temps.

Il débuta en 1827 avec des bustes et des médaillons. Son premier Salon romantique fut celui de 1831, où il exposa son *Tigre dévorant un gavial*. Aussitôt tombèrent éloges et critiques qui devaient être réitérés à propos de son *Lion au serpent* que David accusait « d'être peu philosophiquement conçu ! » L'acquisition de ce bronze par l'État, son installation aux Tuileries ameuta la foule furieuse des confrères. On le traita de faiseur d'animaux. Une ligue protesta contre les commandes officielles qui

(1) Dalou aura, plus tard, la même formation de *monteur-naturaliste*.

lui étaient faites, alors que de ses illusoires travaux, Barye n'aura que le souci, la fatigue, et les frais des esquisses.

En 1834, il n'envoyait que deux groupes secondaires et Laviron, à propos de cette cabale, disait dans son Salon : « Si un Barye n'a pu mettre à l'Exposition que des ouvrages déjà exposés, si M. Moine n'a rien envoyé, c'est que, par une perfidie qui n'a pas d'exemples, on a fait perdre à ces deux artistes toute leur année à leur demander sans cesse de nouvelles esquisses pour de nouveaux travaux qu'on allait leur donner, et puis quand le temps du Salon est venu, le ministre enclassiqué des Beaux-Arts les a poliment éconduits, content d'avoir procuré une victoire facile à ces messieurs de l'Institut par l'absence des plus redoutables de leurs concurrents. »

En 1837, il envoyait ses *Chasses*, si mouvementées, conçues pour orner le surtout, jamais fini, du duc d'Orléans. Le Jury se faisait un plaisir malin de les refuser. Dès lors il s'abstint de paraître au Salon. En vingt ans il va devenir, par un labeur méthodique, solitaire, sans école ni élèves, le premier sculpteur de son temps. En 1848, la République le dédommageait piètrement en le nommant chef de l'atelier des moulages du Louvre. En 1854, il devint professeur de dessin zoologique au Muséum, ce qui entrait bien peu dans ses capacités, qui n'étaient point professorales. En 1855, membre du Jury de l'Exposition universelle, il triomphe avec son célèbre morceau de 1850 : *Jaguar dévorant un Lièvre.*

Il a peu fait d· confidences sur son art. C'était un homme fier, froid, un peu taciturne, dédaigneux, mais

au fond passionné et, peut-on en douter, merveilleux observateur. Ses études étaient prodigieuses de minutie. Il mettait en pratique cet axiome d'Émeric-David, « le dessous avant le dessus ». Il a laissé des cartons entiers de dessins cotés, annotés, d'innombrables études. Il connaissait l'anatomie de ses bêtes comme un chirurgien. Quand une bête mourait au jardin des Plantes, il accourait, la dessinait, la mesurait, l'écorchait, quelquefois la moulait. Ce souci, cette conscience, cette science préparatoire ne le quittaient jamais. Mais elles ne l'étouffaient pas. Il les dominait, c'était pour lui l'instrument. Il les mettait au service d'une passion puissante, profonde et tranquille, quand il se mettait au travail de ses cires et de ses bronzes.

Car Barye suivait ses ouvrages jusqu'au bout. Chez lui l'artisan complétait l'artiste, ce qui est l'exception chez les romantiques. On dit qu'il a remis la cire à la mode. Sans doute, mais avant lui, il aurait fallu citer les Giraud, dont il connaissait la technique personnelle par son ami Vatinelle. Pour travailler, il se servait d'outils spéciaux et ses outils étaient empruntés aux Giraud. Ces derniers avaient tout un arsenal d'ébauchoirs dentelés pour modeler la cire : on voit sur les maquettes de Barye la trace des mêmes instruments.

Tout ce que les nouveautés techniques pouvaient apporter de perfectionnement ou de commodité pour l'exécution de ses modèles, il l'adopta. Il s'est servi l'un des premiers de la machine à réduire, dont il avait un exemplaire dans son atelier. Il avait aussi une façon à lui de monter ses maquettes. Pour les rendre plus souples, plus facilement modifiables, il avait supprimé l'armature interne, il l'avait rendue extérieure. Il pou-

vait ainsi transformer les poses, allonger, tordre les muscles de ses bêtes qui étaient maintenues en place de l'extérieur par un système de fils tendus au milieu d'une cage.

Ses études étaient toujours petites, ainsi il les dominait mieux. Mais leurs proportions étaient si extraordinairement justes qu'elles supportaient admirablement l'agrandissement.

Poussant jusqu'au bout sa sollicitude envers ses œuvres, il devint fondeur, fabricant et éditeur de ses bronzes, lorsque Gonon mourut en 1838. Il les retoucha jusqu'à la fin lui-même.

Mais tout ce naturalisme d'origine, cette technique impeccable avaient un résultat qui dépassait le réel. Il montrait sur l'échine de ses fauves des muscles d'écorchés, que l'on n'aurait jamais vus sur le vivant. C'était de l'art, parce que c'est autre chose que de la vérité apparente. Son but, c'était d'émouvoir et jamais, comme dit Goncourt, on n'a mieux exprimé chez l'animal « la volupté gourmande du sang ».

Il y a là mieux que du réalisme, une poésie, une certaine tendance anthropomorphique, qui l'a poussé, peut-être autant que son désir d'entrer à l'Académie des Beaux-Arts, à faire ses Centaure et son Minotaure, animaux mythiques, monstres aussi absurdes que l'hippogriffe. La poésie antique ce n'est pas un homme de 1848, qui pouvait la concevoir (1).

Il est d'ailleurs de ceux qui échappent à une étiquette. Romantique à l'origine, il s'en libère. Il existe de lui des études de femme nue, qui évoquent une sculpture

(1) Cf. la littérature néo-antique parallèle avec Ménard et Leconte de Lisle. On en aperçoit le début chez Gautier

plus moderne, celle de Carpeaux et de Despiau.

Le romantisme de Barye est dans sa conception toujours. Son exécution, qui l'est aussi quelquefois, il en est devenu maître. C'est la formule idéale : une forme précise, une rigueur implacable déterminent l'élan le plus souple, le plus libre, le plus indompté. La ligne qui cerne la musculature puissante de ses fauves, même ces peaux flasques, qui chez un autre sembleraient mortes, deviennent les volumes sensibles d'une tension intérieure. Son calme, sa maîtrise freinent une ardeur secrète. Pour une fois nous avons affaire à un homme, à un artiste complet.

Autour de lui, comme on le pense, les imitateurs furent nombreux, et au premier rang, Fratin, son heureux rival (1). Les concurrents et les disciples furent d'ailleurs plus romantiques que le maître. Fratin mérita par sa fièvre cette apostrophe d'un critique : « Il croit que ce n'est pas assez d'être vrai. Il veut aller plus loin : il cherche le fracas du mélodrame ». Ses titres en font foi : *Vache morte que les loups vont dévorer* (1834). *Aigle et Vautour se disputant une proie* (1839). Il fut un des premiers à traiter les oiseaux de basse-cour.

Les animaux tendent à se particulariser. Après la vache et le taureau d'après nature de Contour ou de Fauginet, c'est Guionnet qui donne un *Manicap du Brésil* (1852). Les artistes font de l'histoire naturelle (1). Mène sera le représentant de cette tendance avec son

(1) Christophe Fratin, né a Metz en 1800, travailla dans l'atelier de Géricault. Il débuta en 1831, en même temps que Barye. Quoique son talent n'ait jamais même approché celui du maître, le succès fut beaucoup plus rapide et décisif. Il reproduisit une grande quantité de ses modèles pour le commerce.

Taureau normand, sa Vache flamande, son Lévrier espagnol, son Épagneul anglais, sa Panthère de Constantine, son Caïman au museau de brochet. Au reste Feuchère, en 1846, n'avait-il pas élevé sa *fontaine de l'Histoire Naturelle*, en l'honneur de Cuvier, avec toute une faune sous-marine de crustacés et de coquillages, pleine d'ailleurs d'hérésies anatomiques et zoologiques ?

Non seulement les animaux de toutes races trouvent des sculpteurs, mais aussi les hommes de toutes couleurs. Comme il est loin, le héros classique gréco-romain ! Plusieurs influences interviennent pour collaborer à cet élargissement de la vision plastique. La traite des Noirs est une question alors d'actualité. Isembert, Schœlcher entreprennent une campagne en faveur de l'abolition de l'esclavage. Après Houdon, qui avait fait une étude de négresse, Géricault sculpte son *nègre*. Carpeaux plus tard écrira sous une négresse enchaînée : *Pourquoi naître esclave ?*

On lit Fenimore Cooper. On va voir les douze Indiens Ioway que Catlin (2), en 1845, offre à la curiosité des Parisiens. Schey sculpte *Uncas*, le « Cerf-Agile » du *Dernier des Mohicans* (1839), et Préault fait son buste de peau-rouge. La campagne d'Algérie intéresse les artistes aux indigènes. Chatrousse en 1848 et Cordier font les

(1) Notons, à titre de curiosité, que Méryon, lors d'une de ses navigations, en 1845, modela une *baleine australe* que conserve le Muséum d'Histoire Naturelle.

(2) Catlin, qui était peintre (1796-1872), passa une dizaine d'années de sa vie parmi les peuplades indiennes d'Amérique, dont il a tracé les mœurs dans ses tableaux. Il amena en trois fois des Sioux et des Ioways dans les principales capitales européennes. Il a consacré quelques ouvrages à l'histoire de ces peuples et a donné son nom à une salle du National Muséum de Washington. Baudelaire estimait fort ses tableaux. Il y aurait peut-être là une petite rehabilitation à tenter.

bustes de chefs arabes, Kïr-el-Du, Saïd-Abd-Alla. Enfin Rochet passant en Amérique du Sud, modèle à Rio de Janeiro son beau buste de Cafre. Il devait finir d'ailleurs professeur au laboratoire d'Anthropologie, où ce buste se trouve encore.

On voit comment, peu à peu, le Romantisme, découvrant de nouveaux horizons, a libéré la vieille sculpture de l'emprise académique. Un monde nouveau essayait de naître en pierre et en bronze.

CHAPITRE VIII

La descendance romantique.

Si la sculpture romantique de la première époque, celle de 1830, est encore assez ignorée, sa descendance, tout au long du xixe siècle est bien connue. C'est même à ce genre de sculpture historique, orientaliste, moyenâgeuse ou démocratique que l'on réserve aujourd'hui le terme d'académique, cette étiquette subsistant immobile au-dessus de l'évolution de la forme. De 1855 au renouveau du *style* qui date de Gauguin, le romantisme, et c'est bien son tour, régit toute une partie de la sculpture officielle. Nous ne voulons pas dire de toute la sculpture, ce serait tendancieux.

Notre souci dans ce dernier chapitre n'est nullement d'esquisser l'histoire de la sculpture française dans la seconde moitié du xixe siècle, pas plus que nous n'avons voulu dans les chapitres précédents écrire cette histoire de 1830 à 1855. Loin de nous l'intention de poursuivre logiquement cette agonie d'un style. Il y faudrait une autre étude qui n'a pas encore été faite et qui serait beaucoup plus ennuyeuse que celle-ci, puisqu'elle en serait presque la répétition : les mêmes cadres suffiraient à contenir les mêmes sujets.

Sans doute nous reprochera-t-on après avoir omis l'académisme de la fin du xixe siècle, de tirer à nous le

réalisme. Nous avouons n'avoir jamais compris comment l'on pouvait distinguer et caractériser, même en gros, une époque ou un homme en les qualifiant de *réaliste*.

Nous soutenons, nous, que le réalisme sculptural de la fin du XIXe siècle est encore romantique, c'est sa couleur. Il est au Romantisme de 1830 ce que, dans l'œuvre de Hugo par exemple, *Les Misérables* sont à *Notre-Dame de Paris*. Quoi qu'il en soit, le Romantisme en 1860 n'est plus combattu. Il devient officiel.

Comment expliquer un pareil phénomène, un pareil renversement de valeurs ? De 1830 à 1848 nous avons pu négliger sciemment un courant scolaire parallèle à celui qui nous occupait, courant académique qui a toujours été jusqu'ici présenté dans les histoires et les musées comme l'incarnation même de la sculpture au début du XIXe siècle (1), comme il l'incarnait à l'époque dans les salons. Mais ce n'était là qu'un résidu de la réaction antiquisante qui avait débuté aimablement à la fin du XVIIIe siècle, pour devenir autoritaire sous l'Empire.

Sa survivance en sculpture s'expliquait. Le hasard avait voulu que son règne coïncidât avec l'établissement de l'Institut. Le corps conservateur avait du coup légitimé, éternisé cet état de fait. Il lui avait réservé l'attrait de ses récompenses, la propagande de son enseignement, le poids de son investiture. Les antiqui-

(1) André Michel avait fort bien apprécié, il y a longtemps déjà, la valeur historique de cette sculpture. C'est à lui que le Musée du Louvre doit le *Roland* de du Seigneur, la *Velleda* de Maindron, et les médaillons de Préault. Ce n'est pas au musée du Louvre, on le pense, que ces lignes s'adressent.

sants, bénéficiant d'une survie artificielle, durèrent jusqu'en 1848. Sans parler des professeurs qui prolongent cette agonie jusqu'à nous.

En 1848 le tableau change, la suppression du Jury, la liberté de l'art décompartimentent les artistes. Ils se présentent tous, officiels ou inconnus, en égaux devant le public. Celui-ci aspirait obscurément à une libération. Mais il demandait qu'on ne heurtât pas ses habitudes en même temps qu'on lui servît du nouveau : l'antiquisant qui survit se romantise : le romantique se rallie. Avec du génie, cette synthèse fournit Carpeaux.

L'immobilité n'était plus possible pour l'académisme. Encore moins lui était-il loisible de suivre sa pente naturelle, qui était de se typifier, de se décaractériser, de se banaliser davantage. Victorieux en apparence, il fut forcé de revêtir, pour plaire et pour vivre, la dépouille de ses vaincus. Devant cette palinodie les romantiques auraient pu dire, comme plus tard Degas : « On nous fusille, mais on vide nos poches. » Si d'ailleurs l'audace était venue à l'Ecole, c'était une audace d'arrière-garde. Elle confirmait la loi éternelle qui veut que le style enseigné retarde toujours d'une génération au moins sur le style vivant.

Les académiques de 1860 ramassèrent donc les débris du bric-à-brac de 1830. Tous les thèmes et les tics romantiques, tous les essais fougueux et avortés, les improvisations hâtives furent repris avec une science consommée, apprivoisés sans émotion, agrandis et moulés en bronze à l'usage de nos places publiques. La sculpture romantique a une mauvaise presse. Je le crois bien. On n'en connaît que les démarquages de ses pâles successeurs.

Nous y retrouverions la série des petits grands hommes — inaugurée par le *jeune Henri IV* de Bosio — avec le *Prince Impérial* de Carpeaux, avec le *Mozart enfant* de Barrias, le *Bayard enfant* de Rambaud, le *Duguesclin enfant* de Dampt, le *Louis XIII* de Frémiet.

Avec Gérome, c'est le *Bonaparte en Egypte* de Moine que nous revoyons : avec Bonnassieux, Napoléon dicte ses mémoires à Las-Cases. La série déjà imposante des *Jeanne d'Arc* est augmentée par Mercié, Dubois, par Frémiet. Aucun romantique pur n'a même atteint le mouvement échevelé des bas-reliefs dont Vital-Dubray entoure la *Jeanne d'Arc* équestre d'Orléans.

Du bas-relief, Carpeaux lui-même ramasse la tradition avec son *Napoléon III recevant Ab-del-Kader*, et Dalou avec *Mirabeau à la séance des Etats généraux*.

L'histoire du moyen âge se banalise. Baffier assied un *Louis XI* théâtral, Idrac campe à cheval un assez bel *Etienne Marcel*. Plus loin dans le siècle, quelques œuvres montrent avec une évidence éclatante le lien qui relie l'inspiration moyenâgeuse, le renouveau naturaliste du décor, que nous avons marqué déjà et qui fait en un sens, de Félicie de Fauveau, la première artiste préraphaélite, « florentine » et « modern-styl ».

Carriès et ses statuettes maniérées, son *Infante*, sa *Damoiselle*, son *Callot* : Dampt avec le charmant buste de la *Comtesse de Béarn*, chastement décolletée, médiévale et rêveuse comme une lectrice de Ruskin ou une héroïne de Maeterlinck ; Bartholdi avec son groupe polychrome illustrant une légende : *les sept Souabes et le lièvre* — ou bien Armand Point avec sa *Dame à la*

Licorne, sortie tout exprès d'une tapisserie du XV[e] siècle, tout cela provient de notre premier mouvement néo-gothique. Plus que le premier balbutiement d'un art nouveau, le « modern-styl » a été le dernier mot d'un art qui finissait.

L'orient défile avec la *Caravane* et les *Tunisiennes* de Th. Rivière, avec les *Nègres* de Cordier, avec les *Sauvages de Bornéo* et les *Singes* de Fremiet.

La littérature règne plus que jamais. L'éternel sujet dantesque de *Ugolin*, déjà traité au XVI[e] siècle par un élève de Michel-Ange, hante Rodin après Carpeaux. Falguière après Préault sculpte une *Ophélie*, et un *La Rochejacquelein*, frère du compagnon d'armes de Félicie de Fauveau. Mercié signe un *Guillaume Tell* ; Pierre Roche avec la *Femme de Loth*, sujet biblique, compose un masque horrifiant dans le goût de Préault.

La littérature contemporaine trouve ses illustrateurs avec la *Mireille* et l'*Arlésienne* de Farigoule, la *Salammbô* de Rivière, les *Poèmes Barbares* de Prouvé. Le théâtre procure à Saint-Marceaux le succès étonnant de son *Arlequin*.

Comme jadis les artistes ne restent pas confinés dans leur technique. Carpeaux, en de brillantes pochades, fixe les fêtes de Compiègne et des Tuileries et peint d'admirables portraits.

Les peintres sculptent et ce sont des œuvres puissantes et originales que le masque de la *Marquise de Tanelay* par Courbet, *le torse de femme* de Legros (au *South-Kensington*), les danseuses de Degas, les médaillons de Renoir.

Ici nous rencontrons les successeurs des pauvres gens de Préault, de Graillon, de Daumier, c'est-à-dire les



BARYE. — CHARLES VI DANS LA FORÊT DU MANS.
(Musée du Louvre.)

fervents de la mystique sociale : Dalou et les naturalistes. Dalou avait déjà commencé en Angleterre à modeler de petites statuettes en terre cuite représentant des femmes ou des filles de pêcheurs, des paysannes allaitant ; plus tard, hanté par un Monument aux Ouvriers, demeuré un rêve qu'il n'accomplira pas plus que Préault les siens, il multiplie les esquisses : semeur, moissonneur, pêcheur, terrassier, paveur, fort de la halle... Bartholdi modèle un *Tonnelier* pour Colmar. Baffier, reprend le thème des bas-reliefs anecdotiques avec la *Cuvée*, l'*Épine*, le *Goûter du veau*, puis avec ses bouchers, sa *Jeannette tricotant*, sans parler des admirables bustes de ses parents. Carriès « modern-styl » et lyrique, compose des séries de désespérés, d'aveugles, de pauvres épaves humaines ; et puis enfin la série des travailleurs de A. Charpentier et de Constantin-Meunier. (1)

Tous les misérables que Graillon et Daumier avaient introduit dans un coin de l'art, y règnent. C'est la dictature du prolétariat. Rodin lui-même, envahi par cette ambiance, rêvera longtemps à une Tour du Travail, jamais conçue d'ailleurs.

Avec Rodin, nous rencontrons une personnalité puissante et complexe, le dernier des romantiques. Vers 1854, au moment où le mouvement est vivant, encore jeune homme, il sollicite les conseils de Klagmann et de Maindron. Il suit les cours de Barye au Muséum. Il boit le romantisme à sa source.

Il ne le reniera jamais. Il semble que plus tard il

(1) Je supplie le lecteur de ne pas prendre toutes les choses énumérées dans ce chapitre, comme les chefs-d'œuvres de la sculpture à copie du XIXe siècle. Il y aurait malentendu.

veuille reprendre pour son compte, pour les transformer dans un style enfin libre, tel qu'aucun romantique — sauf Géricault — ne l'avait pu réaliser, pour les magnifier, dans l'ultime sursaut d'un art qui meurt, tous ses thèmes préférés.

Préault a-t-il été aussi loin que Rodin avec son cadavre vivant de la *Vieille Heaulmière*? Son hommage à Dante, cette *Porte de l'Enfer* inachevée, n'est-ce pas un rêve de jeunesse, hérité de Félicie de Fauveau et de Préault? Tous ces anges déchus, ces couples d'amants, ces Paolo et ces Francesca qui s'enlaçent sur les vantaux de la porte, rappellent en colossal la maquette du *Dante et Virgile*. La recherche expressive de ses statues, la passion paroxystique de ses nus, leur érotisme et leur symbole, sont romantiques au premier chef : ce sont bien, comme disait Laviron au sujet de Moine, des cauchemars à trois dimensions pétrifiés dans le marbre. Comme Géricault, qui transformait une femme en lion, il se joue du réel; il transforme le masque de la danseuse Anako en figure de Beethoven. Qui a pu qualifier Rodin de réaliste, lui, ce poète?

Les Bourgeois de Calais que David d'Angers vieilli projetait de sculpter avec leur glorieuse chemise du martyre, c'est encore Rodin qui en recueille l'héritage. Ces indications suffisent. Insister serait écrire une autre étude (1).



On attend peut-être ici un jugement. Le Romantisme sculptural, notre temps ne peut que lui être sévère.

(1) La réaction contre la sculpture littéraire et romantique a eu comme précurseur Gauguin et ses bois sculptés néo-primitifs.

Il a trop voulu ignorer les possibilités de la matière, les limites du métier, la grande loi qui régit la plastique, lourde comme une malédiction, éternelle comme les pyramides, la loi de la pesanteur (1). Le Romantisme ne nous satisfait plus, qui a trop cherché en dehors des lois techniques et en dehors de l'homme.

Laviron, cet esprit curieux, qui était aussi un esprit puissant, le disait en 1831 : « Une statue ne rend pas un fait (c'est-à-dire une action, une anecdote), mais un homme. » Emeric-David ne disait pas autre chose non plus dans ces lignes qu'il écrivait en 1805, sous la dictée de Giraud : « Le statuaire qui s'abandonne à la véhémence du sentiment ne voit pas toujours dans leur ensemble et en même temps toutes les parties de l'objet qu'il doit imiter... Le dieu qui l'agite l'entraîne quelquefois et l'égare... Il néglige les masses en se passionnant pour les détails ; la figure palpite, elle souffre, elle crie, mais qu'y manque-t-il?... de la grandeur, de l'harmonie !... »

L'étrange chose que nous soyons amenés aujourd'hui à souscrire à ces paroles, et que l'évolution du style nous ramène ainsi à notre point de départ ! Ne croirait-on pas lire Emeric-David dans ces lignes d'un philosophe contemporain (1) « Une certaine recherche du mouvement rend l'immobilité du marbre encore plus frappante. Il exprime plutôt la durée que l'instant. L'objet de la sculpture est de représenter le véritable immobile et au lieu de donner au marbre l'apparence du mouvement

(1) Ce que les modernes théoriciens de l'esthétique mathématique appellent l'*ophélimité* statique.

(1) ALAIN. — *Système des Beaux-Arts*. 1926.

humain, de ramener au contraire la forme humaine à l'immobilité du marbre. »

Voilà notre évangile. Qu'est-ce à dire sinon que nulle opinion n'est séparable de son époque et la nôtre pas davantage ? L'histoire apprend que tout art passe par une période romantique. Les sculpteurs de la Grèce, de Rome ont eu leur temps de mouvement passionné, avant de sombrer dans le sommeil des formules scolaires. Soyons prudents, nous autres, contemporains de Joseph Bernard et de Maillol ; ne triomphons pas trop bruyamment, ni trop vite et relisons ces quelques lignes que Stendhal écrivait en 1817 : « Voilà l'art qui, pour se perfectionner, revient à son enfance. Les premiers sculpteurs aussi, n'exprimaient pas les détails. Toute la différence, c'est que ce n'était pas eux qui fuyaient les détails, c'étaient les détails qui les fuyaient » (1).

Relisons-les avec modestie, si nous avions pu croire que notre temps était le premier, qui ait cultivé avec prédilection la manière des soi-disant primitifs.

Mais, malgré notre culte, ne poussons pas trop loin la parole stendhalienne. Soyons persuadés que les réussites des temps anciens ne furent pas moins volontaires ni moins conscientes que les nôtres. Il y a quelque impudente ignorance à supposer que les génies passés nous ont attendus pour savoir ce qu'ils ont voulu faire. Les plus grands artistes ont toujours été des initiés qui avaient surpris un vieux secret.

Ainsi, les deux hommes qui par leur brève apparition

(1) Ce passage, bien curieux, de l'*Histoire de la Peinture en Italie* a été plagié sans vergogne par Baudelaire dans son Salon de 1846.

dans ces pages, en font autre chose qu'une ingrate promenade à travers un art incomplet, c'est Viollet-le-Duc et c'est Barye.

A quoi tient leur grandeur exceptionnelle, sinon à leur très haut degré de conscience et de volonté ? La passion romantique qui les anima, personne ne la nie et elle leur fut nécessaire. Mais à elle seule, peut-elle créer autre chose qu'un magnifique chaos ? Elle demande à être légitimée, élargie, conduite, par une raison supérieure, qui contrôle les buts, les moyens et les effets.

Ce qui relie Viollet-le-Duc et Barye, dans un splendide isolement, c'est leur humanisme, leur esprit scientifique, leur profonde culture professionnelle, leur cerveau de technicien. Ils ont tous deux été les hommes des mesures et de la mesure. Ils ont su réconcilier le romantisme inspiré de leur temps avec la science cachée des proportions, qui fut celle des architectes des cathédrales et des sculpteurs antiques.



APPENDICES

CHRONOLOGIE DES PRINCIPAUX ARTISTES ÉTUDIÉS

Rude, 1784-1855.
David d'Angers 1788-1856.
Pradier, 1790-1852.
Géricault, 1791-1824.
Shey, 1791-1843.
Brun, 1792-1853.
Ary Scheffer, 1795-1858.
Gechter, 1796-1844.
Moine, 1796-1849.
Barye, 1796-1875.
Elshoecht, 1797-1856.
Bougron, 1798-1886.
Dantan Jeune, 1800-1869.
Fratin, 1800-1864.
Maindron, 1801-1884.
Sappey, 1801-1856.
Comte d'Orsay, 1801-1852.
Grass, 1801-1876.
Félicie de Fauveau, 1802-1876.
Suc, 1802-1885.
Grevenich, 1802-1847.
Duret, 1804-1865.
H. de Triqueti, 1804-1874.
Marochetti, 1805-1868.
E. Déveria, 1805-1865.
Chaponnière, 1805-1835.
Toussaint. 1806-1862.
Feuchère, 1807-1853.
Du Seigneur, 1808-1866.
Daumier. 1808-1879.
Étex, 1808-1888.
Mélingue, 1808-1875.
Préault, 1809-1879.
Graillon 1809-1872.
Fauginet, 1809-1847.
Michel-Pascal, 1810-1882.
Mène, 1810-1867.
Klagmann, 1810-1867
Faillot, 1810-1849.
Grandfils, 1810-1902.
Cumberworth, 1811-1852
Fabisch, 1812-1866.
P^{sse} Marie d'Orléans, 1813-1839.
Rochet, 1813-1878.
Gruyère, 1814-1885.
(Viollet-le-Duc) 1814-1879.
Clésinger, 1814-1883.
Cabet, 1815-1876.
Jovard, 1815-1842.
Geoffroy-Dechaume, 1816-1892.

LISTE DES ŒUVRES ACCESSIBLES DES PRINCIPAUX ARTISTES CITÉS (1)

ALAIS. — *Quatorze masques* (médaillons ; musée de Vire).

ARY SCHEFFER. — *Tombeau de sa mère* (cimetière Montmartre).

BARRE. — *Fanny Essler* (plâtre original à M. H. Rouart. Bronze à M. Metman).

Mary Taglioni dans le rôle de la Sylphide (musée des Arts Décoratifs).

Rachel (musée du Louvre).

CHAPONNIÈRE. — *Une captive de Missolonghi au tombeau de Byron* (musée Rath à Genève).

Prise d'Alexandrie (Arc de Triomphe de l'Étoile).

David vainqueur de Goliath (Promenade des Bastions, Genève).

Tiolier, graveur (statuette ; musée de la Monnaie, Paris).

DANTAN JEUNE. — *Caricatures* (la série à peu près complète se trouve au musée Carnavalet).

DAUMIER. — *Les Émigrants* (coll. Geoffroy-Dechaume).

Ratapoil (musée du Louvre).

Le Pitre à la parade (terre cuite ; coll. Magnin).

Trente-six caricatures (à M. Le Garrec).

DELAROCHE. — *Tête de Charles Ier* (maquette pour le *Cromwell au cercueil de Charles Ier* ; plâtre teinté à M. Horace Delaroche-Vernet ; bronze à Mme Delaroche-Vernet et à Mme J. de Saint-Maurice.)

Christ descendu de la croix (bronze à Mme de Saint-Maurice).

Médaillon (quatre profils superposés : P. Delaroche, sa femme et ses deux fils. Photographie appartenant à M. Horace Delaroche-Vernet).

(1) Nous ne citons pas ici les œuvres de Rude (musée du Louvre, musée de Dijon), de Barye (musée du Louvre, musée Bonnat, musée de Washington), ni celles de Pradier (musées du Louvre, de Versailles, de Genève), ni de David d'Angers (musées du Louvre, musée d'Angers), qui sont fort connues et d'accès facile.

E. Deveria. — *Son Médaillon* (musée d'Avignon).
Sa fille Marie (musée de Pau).

Du Seigneur. — *Petrus Borel* (médaillon musée Carnavalet).
Roland furieux (musée du Louvre).
Paul Lacroix (buste sur son tombeau au cimetière Montmartre).
L'Archange St Michel vainqueur de Satan (reproduit dans : *Hilaire L. Sazerac. — Lettres sur le Salon de 1834*).
Conversion de Saint Augustin (chapelle Saint-Augustin à l'église Notre-Dame-des-Victoires, Paris).
Dagobert I (musée de Versailles).
Sainte Agnès (église de la Madeleine).
La Sainte Vierge (églises de Saint-Yrieix, de Souppes, de Bolbec).
Saint François d'Assise (église Sainte-Élisabeth, Paris).
La Vierge et l'Enfant Jésus (cathédrale de Bordeaux).
Ange ailé joignant les mains (sur son tombeau au cimetière Montparnasse).
Chemin de croix (église Saint-Thomas d'Aquin, Paris).
Le Christ sortant du tombeau (chapelle de Biré, cimetière du Père-Lachaise).
Le Crucifiement (chapelle du Calvaire à l'église Saint-Roch, Paris).

Elshoecht. — *Sarah* (musée de Dunkerque).
Jean Goujon, Philibert Delorme (porte du palais des Études, École des Beaux-Arts, Paris).
Jean Bart (esquisse ; musée de Dunkerque).
Monument du chirurgien Lisfranc (cimetière Montparnasse, Paris).
La reine Mathilde (jardin du Luxembourg).
L'Histoire et la Justice (hôtel de ville de Laon).

Étex. — *Caïn et sa race maudits de Dieu* (hôpital de la Salpêtrière, Paris, et palais des Arts, Lyon).
La Résistance. — La Paix (arc de Triomphe de l'Étoile).
Sainte Geneviève (église Saint-Martin à Clamecy et église d'Orsay).
Blanche de Castille (jardin du Luxembourg).
Saint Augustin (église de la Madeleine)
Tombeau du peintre Géricault (cimetière du Père-Lachaise).
Charlemagne (salle des séances du Sénat).
La Pologne enchaînée implorant ses libérateurs. (réserve du Grand-Trianon).
Bas-reliefs de la statue de Henri IV (Pau).
Nyssia (musée de Caen).
La ville de Paris implorant Dieu pour les victimes du choléra en 1832 (hôpital Lariboisière).

Monument de Vauban (dôme des Invalides).
(Nous ne donnons pas les œuvres postérieures à 1855).

F. de Fauveau. — *Christine, reine de Suède, refusant la grâce de son éeuyer Monaldeschi* (musée de Louviers).
Ange purifié sortant des eaux ou *l'âme s'échappant de son enveloppe terrestre* (musée de Douai).
Miroir de la vanité (reproduit dans le *Magasin Pittoresque*. 1839).
Tombeau de Louise Favreau (chapelle des Médicis Santa Croce à Florence).
Monument à Dante (app. à Mme Gruot).
La Vierge et l'Enfant (église Saint-Louis, Hyères).
Monument consacré à la mémoire du Baron Gros. (musée de Toulouse).
Martyre de sainte Dorothée (reproduit dans l' *Illustration* 1855).
Tombeau de sa mère (cloître du couvent des Carmes à Florence).

Feuchère. — *Résurrection de Lazare* (musée de Dunkerque).
Passage du pont d'Arcole (arc de Triomphe de l'Étoile).
Satan (musée de Douai).
Sainte Thérèse (église de la Madeleine).
Maréchal Macdonald (salle des bustes, Sénat).
Jeanne d'Arc sur le bûcher (hôtel de ville de Rouen).
J. F. S. Provost (Comédie-Française, foyer des artistes).
L'Histoire naturelle (fontaine Cuvier, rue Linné, Paris).
Marie Stuart (jardin du Luxembourg).
Bossuet (fontaine Saint-Sulpice).
Cavalier arabe (pont d'Iéna, Paris).
Bressant (musée de Nemours).

Fratin. — *Lionne apportant une proie à des lionceaux*. (musée de Compiègne).
Tony, cheval (musée de Compiègne).
Deux chiens (esplanade de Metz).
Cheval pur sang —
Aigles —
Cerf aux abois —
Cheval attaqué par un lion (square Montrouge, Paris).
Cheval arabe (musée de Châlons-sur-Marne).

Geoffroy-Dechaume. — *Daumier* (médaillon ; coll. Geoffroy-Dechaume).
Viollet-le-Duc (buste ; musée du Trocadéro).
Béranger (masque ; musée de Saint-Denis).
Daubigny (médaillon ; cimetière du Père-Lachaise).
Corot (médaillon ; cimetière de Ville-d'Avray).

Graillon. — *Abraham Duquesne* (buste ; mairie de Dieppe).

L'abbé Varet (statuette ; musée de Dieppe).
La Misère (musée de Dieppe).
Tête de matelot —
Polletare —
Mendiants (musée de Château-Gontier).

Géricault. — *Nymphe et Satyre* (bronze à M. de Trévise. Pierre originale de l'ancienne collection Richard Goetz, en Allemagne. Plâtre à M. Hannaux).
Étude en cire d'après un des cavaliers de la frise du Parthenon (à M. de Trévise).

Jovard. — *Vallet de Viriville* (app. à M. G. Brière).

Klagmann. — *Les Saintes Femmes au tombeau du Christ* (église de Mézières-en-Brenne).
Le saint homme Job (musée de Compiègne).
Le général Bertrand (esquisse ; musée de Châteauroux).
Sainte Clotilde (jardin du Luxembourg).
Épée d'honneur du comte de Paris (musée Carnavalet).
Fontaine Louvois (place Louvois, Paris).

Maindron. — *L'acteur Bocage* (anc. coll. Alexis Rouart).
Les Baigneurs (lithog. de Devéria dans *L'Artiste*, 1835).
Général Travot (La Roche-sur-Yon).
Martyre de sainte Marguerite (église Sainte-Marguerite, Paris).
Saint Grégoire de Valois (église de la Madeleine).
Christ en Croix (église de la Trinité d'Angers et église d'Issoire).
Louis Auvray (médaillon ; musée de Valenciennes).
La Vierge (église de Champtoceaux).
Velleda (jardin du Luxembourg, musée du Louvre, musée d'Angers, musée de Rennes).
Aloys Senefelder (reproduit dans l'*Illustration* de 1846).
D'Aguesseau (salle des séances du Sénat).
Général Colbert (musée de Versailles).
Attila et sainte Geneviève (Panthéon).
Geneviève de Brabant (palais de Fontainebleau et musée d'Angers).
Clovis baptisé par saint Denis (Panthéon).
Buste de jeune femme (musée d'Angers).
Céleste Devéria (appartient à M. G. Devéria, Nantes).
George Sand (médaillon à M. Delagrave).

Marochetti. — *Bataille de Jemmapes* (arc de Triomphe de l'Étoile).
Saint Michel terrassant le Démon (église de Champmotteux).
Philibert-Emmanuel de Savoie (place Saint-Charles à Turin).
La Tour d'Auvergne (Carhaix).
Maître-autel de l'église de la Madeleine (Paris).

Berthollet (Amiens).
Général Bertrand (château de Touvent, près Châteauroux).
Le duc d'Orléans (petite Orangerie, Versailles).
Richard Cœur de Lion (palais de Westminster, à Londres).
Tombeau de Mme de Lariboisière (chapelle de l'hôpital Lariboisière).
La reine Victoria (Glascow).
Obélisque en granit (Scutari).
Monument des lords W. et F. Melbourne (église Saint-Paul, à Londres).
Mausolée à la mémoire de la fille de Charles Ier (église Saint-Thomas à Newport, ile de Wight).

MÉLINGUE. — *Corneille* (salle du Comité, Comédie-Française).
Molière. —
Un histrion en voyage (musée du Havre).
Renard —
Mme Desbordes-Valmore (musée de Rouen).
Ledru-Rollin (musée Carnavalet).

MÊNE. — *Un cerf broutant* (musée de la Rochelle).
Lévrier et lièvre
Chien épagneul
Deux levrettes
Chien courant (musée de Marseille).
Combat de cerfs (musée du Louvre).
Valet de chiens menant sa harde (musée des Arts décoratifs de Nantes).
Trois chiens au terrier (musée du Louvre).

MICHEL-PASCAL. — *La dissertation* (musée de Saint-Lô).
« *Laissez venir à moi les petits enfants* » (esquisse à M. Geoffroy-Dechaume ; musée de Tours).
Chartreux en prière, (musées d'Angers, de Toulon, de Cambrai, d'Orléans, de Niort, de Perpignan).
Un trappiste (musée de Grenoble).
Le Vendredi saint (musée de Cambrai).
Soulié (médaillon ; musée de Versailles).

MOINE. — *Lutins en voyage* (reproduit dans *G. Planche : Salon de 1831*).
Chute d'un cavalier (musée archéologique de Tours).
Quelques médaillons (coll. Galley, Saint-Étienne).
La Reine Marie-Amélie, (musée Carnavalet).
Scène de sabbat (lithographie de Gigoux dans : *Laviron et Galbaccio. Le Salon de 1833*).
Combat de Gnomes (musée de Dunkerque).
Les bénitiers de l'église de la Madeleine (modèles de 1836, reproduit dans *L'Artiste* 1836).

Grenadier assis (coll. Henri Rouart).
Le Sonneur d'olifant (lithogr. dans *L'Artiste*, 1838).
La Princesse Marie d'Orléans musée de Châlons-sur-Marne).
Le Général Desaix (esquisse de statue équestre ; musée de Clermont-Ferrand).
Sully (palais du Sénat).
Saint Protais (église Saint-Gervais-Saint-Protais).

PRINCESSE M. D'ORLÉANS. — Groupe et bas reliefs inspirés par *Ahasvérus* (musée Bourg).
Jeanne d'Arc en prière (marbre au musée de Versailles, bronze à Orléans et dans la maison de Jeanne à Domrémy).
Jeanne pleurant les blessés (statuette ; Hôtel de Ville d'Orléans).
La Résignation (Tombeau de la Princesse. Chapelle royale de Dreux).
L'ange du cénotaphe du duc d'Orléans (chapelle Saint-Ferdinand à Neuilly).

PRÉAULT. — *Ses médaillons* (6 au musée du Louvre, 40 au musée de Lille, 3 au musée de Blois).
Deux pauvres femmes (lithogr. de Gigoux dans : *Laviron et Galbaccio. Salon de 1833*).
La Tuerie (musée de Chartres).
Vitellius (musée de Toulouse).
Les Parias. (Lithogr. de Célestin Nanteuil dans l'*Artiste*, 1834).
Ondine (terre cuite de la collection de M. Magnin).
Achille Allier (Bourbon-l'Archambault).
Le Christ en croix (église Saint-Gervais-Saint-Protais).
La Vierge (chapelle des Ursulines, Nogent-sur-Seine).
Sainte Marthe (hospice de Bergerac).
Clémence Isaure (jardin du Luxembourg).
Christ en croix (église Saint-Ferdinand des Ternes).
Le Silence (tombeau de Jacob Robles, Cimetière iraélite du Père-Lachaise).
Saint Gervais (église Saint-Gervais-Saint-Protais).
Monument à l'Abbé de l'Épée (église Saint-Roch).
Tombeau de l'abbé Liautard (église des Carmes).
Virgile et Dante deux médaillons colossaux ; (musée du Louvre).
Cavalier gaulois (pont d'Iéna, Paris).
André Lenôtre (musée de Versailles).
L'Espérance (musée d'Arras).
Tombeau de Rouvière (cimetière Montmartre).
Adam Mickiewicz (cimetière de Montmorency).
Paul Huet (cimetière Montparnasse).
Jacques Cœur (Bourges).
Ophélia (musée de Marseille).

Marceau (Chartres).
Buste d'Arabe (musée de Saint-Lô).
Buste de Peau-Rouge. —
Jeanne Hachette (esquisse musée de Beauvais).
Virgile et Dante aux Enfers . (esquisse en cire ; musée de Chartres).
La Honte (ancienne coll. Paul Meurice).

TRIQUETI. — *Portes de l'église de la Madeleine.*
Mise au tombeau. Résurrection (chapelle de la Bonne-Mort, église Saint-Germain l'Auxerrois).
Cénotaphe du duc d'Orléans chapelle Saint-Ferdinand à Neuilly-sur-Seine).
Christ en Croix (maître-autel du dôme des Invalides).
Mort de Monseigneur Affre terre cuite, musée de Montargis).
Saint Louis (musée de Montargis).
Girodet (médaillon ; —)
Édouard VI lisant les Saintes Écritures (palais de Windsor).
Geneviève de Brabant (musée de Pau).
Gaston Phœbus (château de Pau).
Cénotaphe du Prince Albert (chapelle Wolsey à Windsor).
Le musée de Montargis conserve un grand nombre de plâtres originaux et de dessins de H. de Triqueti.



BARYE. — PANTHÈRE ET CERF DU BENGALE.
(Musée du Louvre.)

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

§ 1. — Archives et recueils de documents graphiques.

Archives nationales (séries F. 13 et F. 21). Archives de la Manufacture Nationale de Sèvres (Feuchère, Klagmann).

Recueils factices reliés de la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts (Triqueti-Étex) ; de la Bibliothèque des Arts décoratifs (sculpture XIXe siècle, tombeaux XIXe siècle, statuettes bronze, terre cuite) ; du Cabinet des Estampes (Fauveau, Marochetti, Feuchère, Klagmann) ; cabinet des dessins du Louvre (Rude, Hervier).

§ 2. — Périodiques contenant des reproductions.

L'Artiste (à partir de 1831). *Le Magasin Pittoresque* (à partir de 1833). *L'Illustration* (à partir de 1843).

§ 3. — Autres Périodiques.

Les Beaux-Arts (éd. Curmer). *Journal des Artistes*. (1827-1841). *Revue des Beaux-Arts*. *Journal des Beaux-Arts*. *L'Ami des Arts* (J. Janin-Nodier-Guichardet, 1842-1845). *Cabinet de l'amateur* (Piot, 1842). *Bulletin de l'Alliance des Arts*, (Lacroix, Thoré, 1842-1844). *Annales de philosophie Chrétienne* (1830).

§ 4. — Bibliographies et Dictionnaires.

STANISLAS LAMI. — *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au XIXe siècle*. (1914-1921). 4 vol. in-8.

Maurice TOURNEUX. — *Salons et Expositions d'art à Paris*. Essai bibliographique (1800-1870), 1919.

THIEME ET BECKER. — *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipsig (1907-1927) A à K (20 vol.).

Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France :

Abbé Paul BRUNE. *Franche-Comté*. 1912.

Marius AUDIN et Eugène VIAL. *Lyonnais*. 1919.

§ 5. — Catalogue des Musées et Expositions.

Paul VITRY et Marcel AUBERT. — *Musée du Louvre*. Catalogue des

Sculptures du Moyen-Age, de la Renaissance et des Temps modernes. Tome II, 1922.

§ 6. Livrets des Salons de 1820 à 1855.

§ 7. — Catalogues des Expositions de 1889 et de 1900.

§ 8. — Ouvrages et articles généraux.

Louis GONSE. — Les chefs-d'œuvre de l'art au XIXe siècle. — *La sculpture et la gravure.* — Paris, librairie illustrée (S. D.) (vers 1900).

Louis GONSE. — La sculpture française depuis le XIVe siècle. 1895.

Louis GONSE. — Les Chefs-d'œuvre des Musées de France — Tome II. — Sculpture 1904.

Paul VITRY. — La Sculpture au XIXe siècle (le Musée d'art, tome II. — Larousse).

Paul VITRY. — La Sculpture en France de 1789 à 1850. (Tome VIII. Première partie. Dans l'Histoire de l'Art publiée sous la direction d'André Michel. 1926).

FONTAINAS et VAUXCELLES. — Histoire Générale de l'Art Français, depuis la Révolution jusqu'à nos jours. (Tome II. — Architecture. Sculpture — 1925).

H. JOUIN. — La Sculpture dans les Cimetières de Paris. (Nouvelles Archives de l'Art Français (1897).

André MICHEL. — Exposition universelle en 1889. La sculpture. (Gazette des Beaux-Arts. 1889).

Léonce BÉNÉDITE. — Exposition Universelle de 1900. — Rapport du Jury. — Introduction générale. Tome I. — Deuxième partie (Beaux-Arts). 1904.

Roger MARX. — Exposition Centennale de l'Art Français (1800-1900). — Peinture et Sculpture, 1901.

TOURNEUX. — Les Arts à l'Exposition Universelle de 1900. — La sculpture moderne (Gazette des Beaux-Arts. 1901 Tome I).

M. DEMAISON. — La sculpture à l'Exposition universelle de 1900 (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1900).

E. GUILLAUME. — Les Arts à l'Exposition universelle de 1900. — La sculpture au XIXe siècle (*Gazette des Beaux-Arts* 1900).

§ 9. — Le mouvement pré-romantique.

F. BENOIT. — L'Art Français sous la Révolution et l'Empire. 1897.

COURAJOD. — Leçons de l'Ecole du Louvre. 1887-1896, publiées par H. Lemonnier et A. Michel. Tome III. 1903.

H. LAPAUZE. — Histoire de l'Académie de France à Rome. Tome II. 1924.

R. SCHNEIDER. — Quatremère de Quincy et son intervention dans les Arts (1800-1830). 1910.
DELABORDE. — L'Académie des Beaux-Arts depuis la Fondation de l'Institut. 1821.
R. LANSON. — Le Goût du Gothique en France au XVIIIe siècle. 1926.
P. VITRY et G. BRIÈRE. — L'Eglise Abbatiale de Saint-Denis et ses Tombeaux, 1908 et 1924.
Paul LÉON. — La Querelle des Classiques et des Gothiques (Revue de Paris, 1913).
Paul LÉON. — Les Monuments historiques. 1917.
L. LIMIER. — Les impostures de Lenoir. 1903.
L. COURAJOD. — Alexandre Lenoir, *Son journal et le Musée des monuments français*, 3 v. 1878-1887.

§ 10. — L'esthétique romantique.

(EMERIC-DAVID). — Recherches sur l'Art Statuaire 1805.
J.-B. GIRAUD. — Recherches sur l'Art Statuaire ou Réponse de M. Girault à M. E. David. Deux brochures (1804-1805).
STENDHAL. — Histoire de la Peinture en Italie (Ire éd. 1817). (Ed. Champion, 1921.)
TAYLOR, NODIER et CAILLEUX. — Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. (1820-1878.)
EMERIC-DAVID. — Sur les Progrès de la Sculpture Française depuis Louis XIV jusqu'a aujourd'hui, 1824.
EMERIC-DAVID. — Histoire de la Sculpture Française 1853.
LASSUS. — Réaction de l'Académie contre l'Art Gothique, 1846.
CH. LÉVÊQUE. — Les Destinées de la Sculpture et la Critique Moderne, 1846.
BAUDELAIRE. — Curiosités Esthétiques (1re Edit. 1868), (Ed. Conard, 1923).
PETROZ. — L'Art et la Critique d'Art depuis 1822, (1875).
ROCHEBLAVE. — L'Art et le Goût en France de 1600 à 1900 (1923).

§ 11. — Sur le mouvement romantique.

Th. GAUTIER. — Histoire du Romantisme, 1874. Portraits contemporains, 1874.
H. FOCILLON. — La peinture au XIXe siècle. Tome I : *Le retour à l'antique. Le Romantisme*. 1927.
LÉON ROSENTHAL. — La Peinture Romantique, 1900.
LÉON ROSENTHAL. — Du Romantisme au Réalisme 1914.
MAIGRON. — Le Romantisme et les Mœurs, 1910.
MAIGRON. — Le Romantisme et la Mode, 1911.

P. Schommer. — L'art décoratif au temps du romantisme *Le Romantisme et le Moyen-Age*. 1927.

Ginisty. — Le Théâtre Romantique, 1924.

Boutet de Monvel. — Les Anglais à Paris. (1800-1850) 1911.

Burty et Tourneux. — L'âge du Romantisme (plaquette inachevée).

Marcel Poëte, Edm. Beaurepaire, Et. Clouzot et G. Henriot : Une Promenade à Paris au temps des Romantiques, 1908.

§ 12. — Critiques et mémoires.

Bürger. — Les Salons de Th. Thoré (1844-1848), 1868.

Th. Silvestre. — Les Artistes Français. Etude d'après nature, 1878.

Vitet. — Etudes d'Histoire de l'Art, 1849.

Delécluze. — Souvenirs de soixante ans, 1862.

A. Étex. — Souvenirs d'un Artiste, 1877.

Ch. Blanc. — Les Artistes de mon Temps, 1876.

Gigoux. — Causeries sur les Artistes de mon Temps, 1885.

G. Planche. — Portraits d'Artistes, 1853.

Chennevières. — Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts (*L'Artiste* 1884 Tome 1).

Victor Hugo. — Choses Vues, 1887.

E. Chesneau. — Peintres et Statuaires Romantiques, 1880.

J. Claretie. — Peintres et Sculpteurs Contemporains, 1873.

Champfleury. — Œuvres posthumes, 1894.

§ 13. — Sur la technique.

Griffoul-Dorval. — Essai sur la Sculpture en bas-relief, 1821.

Gaston Lebreton. — Essai historique sur la Sculpture en cire, 1894.

E. Guillaume. — De la Sculpture en bronze, 1868.

Claris. — De l'impressionnisme en Sculpture, 1902.

Rodin. — L'Art, (S. D. Grasset).

A. de Champeaux. — Dictionnaire des Fondeurs, 1886 (tome 1 seul paru).

H. Jouin. — Esthétique du Sculpteur, 1888.

§ 14. — Études et monographies.

Sur Rude.

M. L. — Rude, sa vie, ses œuvres, son enseignement. *Considérations sur la sculpture*. 1856.

Calmette. — Rude, S. D.

L. de Fourcaud. — Rude, 1904.

Sur David d'Angers.

H. Jouin. — David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains, 1878.



BARYE. — JAGUAR DÉVORANT UN LIÈVRE.

H. JOUIN. — David d'Angers, ses relations littéraires, 1890.

Sur Pradier.

ÉTEX. — Pradier 1859.

AVENNIER. — J. J. Pradier statuaire (Genève s. d. Ed. Sonor).

BAUD-BOVY. — Pradier (en préparation)

Sur Géricault.

Ch. CLÉMENT. — Géricault, 1868.

L. ROSENTHAL. — Géricault (Les Maîtres de l'Art s. d.)

R. RÉGAMEY. — Géricault, 1926.

OPRESCU. — Géricault (sous presse).

Sur Ary Scheffer.

ÉTEX. — Ary Schffer, Etude sur sa vie et ses Ouvrage, 1854.

HOFSTEDE de GROOT. — Ary Scheffer, 1870.

Sur Moine.

G. B. GALLEY, — Antonin Moine. St-Etienne, 1898.

Sur Barye.

E. GUILLAUME. — *Préface du catalogue de l'Exposition du monument Barye* (1889).

Léon BONNAT. — Barye (*Gazette des Beaux-Arts* 1889).

Roger BALLU. — Barye, 1890.

Sur Dantan Jeune.

Eugène GUINOT. — *Chez Dantan*, 1852.

Dr. VIRO. — *Charges et bustes de Dantan jeune*, 1863.

Sur Maindron.

ROUYÈRES. — *Maindron statuaire*, 1843.

Sur Philippe Grass.

LAUGEL. — Philippe Grass. (*Revue Alsacienne illustrée*, tome VIII, 1906.)

Félix CARRÉ DE MALBERG. — Ph. Grass inconnu. (*L'Alsace Française*, 25 déc. 1926.)

Sur F. de Fauveau

J. J. DUBOIS. — *Description de la Lampe de St-Michel, sujet tiré de l'histoire du XIIIe siècle par Mlle F. de Fauveau*, 1833.

J. J. DUBOIS. — *Description des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance, des Temps Modernes faisant partie des collections de M. le comte de Pourtalès*, 1842.

GIGOUX. — *Causeries sur les Artistes de mon temps*, 1885.

CHENNEVIÈRES. — *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, 1884.

BARON DE COUBERTIN. — Félicie de Fauveau. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1887, tome I).

Sur H. de Triqueti.

Jane et Margaret DAVISON. — *The Triqueti marbles in the Albert memorial Chapel of Windsor*. London, 1876.

GIRARDOT. — *Les Tarsias de marbre du baron H. de Triqueti*. Nantes. 1868.

GIRARDOT. — *Catalogue des œuvres du baron H. de Triqueti*, 1874.
A LEROY — *Henri de Triqueti sculpteur et critique d'art*. Orléans, 1894.
Sur Marochetti.
Comte de FORTIS. — *Notice sur la statue équestre de Philibert-Emmanuel de Savoie par Marochetti*, 1858.
G. PLANCHE. — *Portraits d'artistes*, 1853.
Sur Eugène Deveria.
ALONE. — *E. Deveria*, 1887.
M. GAUTIER. — *A. et E. Deveria*, 1925.
Sur Feuchère.
J. JANIN. — *Notice sur J. Feuchère*, 1853.
Sur du Seigneur.
Jean du Seigneur, statuaire (Notes par divers), *Revue Universelle des arts*. 1866. Tome XVIII.
Sur Daumier.
GEFFROY. — Daumier, sculpteur. (*L'Art et les Artistes*, 1905.)
ROSENTHAL. — *Daumier*, 1911.
H. MARCEL. — *Daumier*, S. D.
ROBERT REY. — *Daumier*, 1923.
R. ESCHOLIER. — *Daumier*, 1924.
Sur Étex.
ÉTEX. — *Mes souvenirs* 1878.
Sur Melingue.
MATHIEU-MEUSNIER. — Melingue statuaire. (*Revue des Beaux-Arts*. tome II, 1851.)
J. E. AUBRY. — *Notice biographique sur Melingue acteur et statuaire*. 1858.
Sur Préault.
Th. SYLVESTRE. — *Les Artistes Français*. Etudes d'après nature 1878.
CHESNEAU. — *Peintres et Statuaires romantiques*, 1880.
THORÉ — Notes et souvenirs. (*Nouvelle Revue retrospective*, 1898. tome II.)
CARDON. — A. Préault. (*Le Soleil*, Janvier 1879.)
Eugène MONTROSIER. — Auguste Préault. (*Galerie Contemporaine*. tome V.) (s. d. Baschet éd.)
Maurice TOURNEUX. — Un médaillon d'Auguste Préault. (*Bulletin des arts*. tome III, 1886.)
Sur Graillon.
Pierre Graillon, sculpteur dieppois, sa vie racontée par lui-même. (*Revue des Beaux-Arts*, tome I, 1850.)
H. JOUIN. — David d'Angers. (*Portraits d'Artistes*, tome II.)
Sur P.-J Mène.
A. DUBRUGAND. — P.-J. Mène. (*Bulletin des Beaux-Arts*. 2e année. 1884-1885.)

Sur Michel-Pascal.
Émile Berray. — Michel-Pascal. (*Bulletin des Beaux-Arts*, 2e année 1884-1885.)
Sur Klagmann.
Chesneau. — *Peintres et Sculpteurs romantiques*, 1880.
Sur Viollet le-Duc.
Paul Gout. — *Viollet-le-Duc*, 1914.
A. Rostand. — Viollet-le-Duc historien. (*Revue critique des idées et des livres*, 1914.)
Sur Geoffroy-Dechaume.
A. L'Esprit. — Les Artistes de l'île St-Louis. Geoffroy-Dechaume. (La Cité, Tome 6, 1911.)



FRATIN. — LION ET CHEVAL.
(*Square de Montrouge.*)

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

APPENDICES.

3442-27. — CORBEIL. IMPRIMERIE CRÉTÉ I-28

A TRAVERS L'ART FRANÇAIS

Collection publiée sous la direction de G. Huisman

PREMIERS VOLUMES A PARAITRE
DANS LES DIFFÉRENTES SÉRIES

Les artistes

★ **Géricault,** par OPRESCU.

Les Peintres de Montmartre (de Toulouse-Lautrec à Utrillo), par André WARNOD.

Les genres et les techniques

★ **Le Livre d'Art du XIXe siècle à nos jours,** par Raymond HESSE.

La miniature française au Moyen Age, par CALMETTE et DEPREZ.

★ **La Sculpture Romantique,** par LUC-BENOIST.

L'Architecture contemporaine, par MALLET-STEVENS.

Les écoles et les tendances

★ **L'Art des châteaux de la Loire,** par Charles TERRASSE.

L'Art breton, par H. WAQUET.

L'Art cistercien, par Marcel AUBERT.

Les problèmes et les influences

Les origines de la peinture romantique, par J. LOCQUIN.

L'évolution du métier chez les paysagistes, par J.-G. GOULINAT.

Parlons peinture, par André LHOTE.

★ Volumes parus